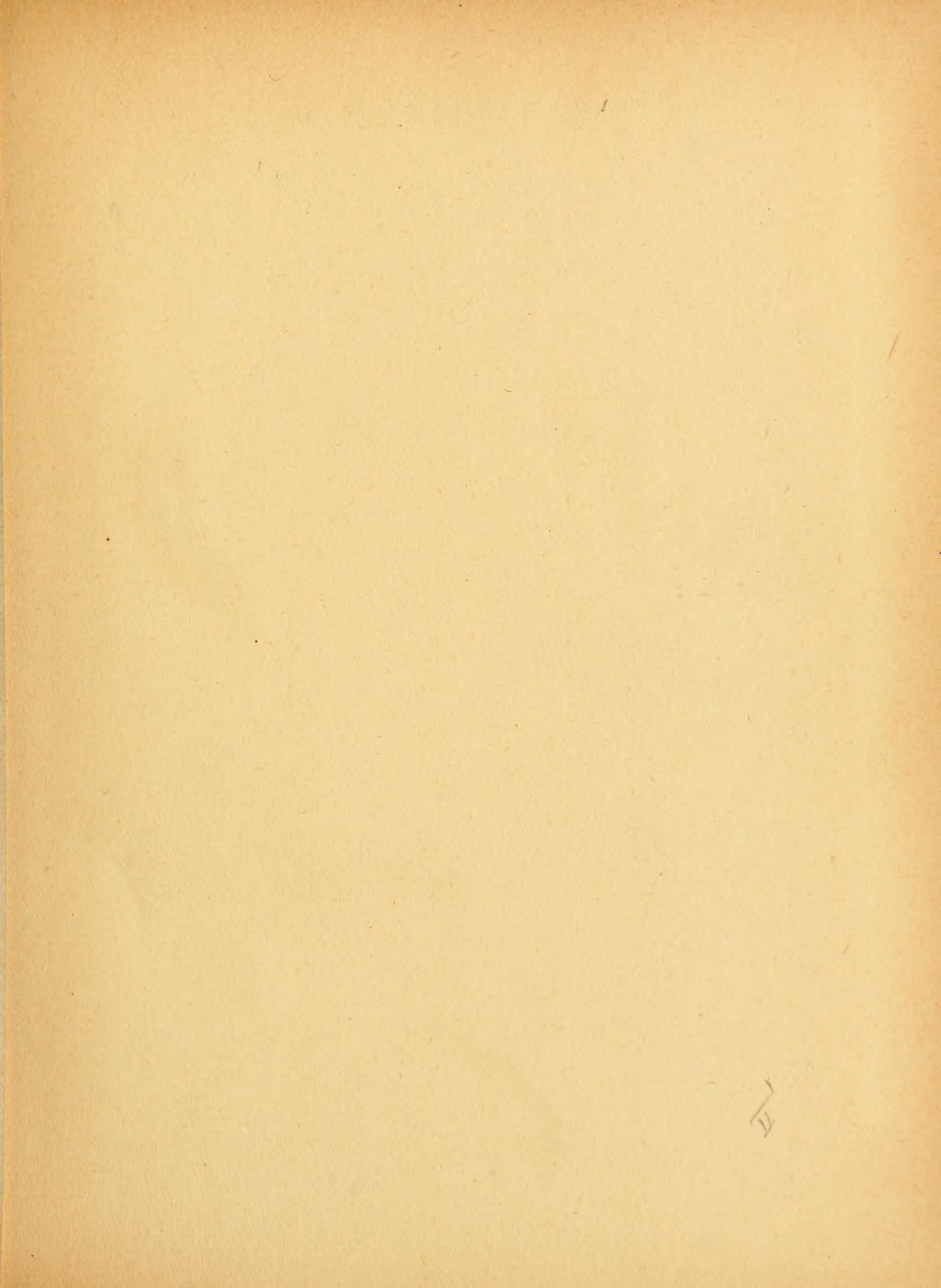

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01363996 8

DEGAS

ÉDITION DE LUXE

Il a été imprimé de cet ouvrage
une édition de luxe sur papier du Japon
à 60 exemplaires numérotés.





LES AMATEURS

Appartient à M. C. Cherfils.

PAUL LAFOND

DEGAS

★ ★



PARIS

H. FLOURY — ÉDITEUR

1, Boulevard des Capucines

1919

II

L'ŒUVRE

Essai de Classification.

Commençons la revue des tableaux de Degas par ses premières peintures ; la plupart, empruntées aux scènes de la vie contemporaine, accusent déjà une acuité de vision et une sensibilité remarquables. Éloignées de toute allure épisodique, elles rendent les spectacles que l'artiste entend interpréter dans leur caractère général, dans leur signification la plus haute. On croirait que c'est à Degas qu'a pensé Paul Mantz, quand il a écrit qu'un tableau est un ensemble de lignes et de couleurs, une combinaison de plans et d'effets, une chose voulue, raisonnée, où intervient la puissance créatrice de l'homme.

Certains de ces ouvrages — qui le croirait ? — témoignent quelque peu de tendances historiques ; mais ceux-ci sont en petit nombre.

La première production de Degas venue jusqu'à nous est une figure de *Vieille mendiante romaine*, de profil, au type caractéristique, assise sur le pas d'une porte, dans la Ville Éternelle. Cette peinture est de 1857, point de départ de l'artiste. L'œuvre est déjà personnelle et précieuse par la recherche de la réalité, l'arrangement du vêtement, surtout du foulard à carreaux bleu et blanc, rayé de jaune, qui lui couvre la tête, et la jupe jaune, ce qui crée une curieuse harmonie.

De la même époque, sans doute, date une *Femme à cheveux blancs*, d'aspect quasi spectral, aux traits émaciés, assise, un châle jaune recouvrant ses vêtements. Cette toile appartient à M. Durand-Ruel.

Viennent ensuite deux toiles à motifs historiques : des *Jeunes filles Spartiates provoquant des jeunes gens à la lutte*, prétexte à nus, daté de 1860 ; le sujet en rappelle un autre traité par Eugène Delacroix, pour un des pendentifs de l'hémicycle de la bibliothèque du palais du Luxembourg, mais est interprété, naturellement, dans un caractère tout différent, et *Sémiramis construisant Babylone*, dont un amateur averti possède une délicieuse esquisse. Inutile de dire que ces deux compositions, pour lesquelles Degas fit de si beaux dessins préparatoires, ne rappellent en rien le style prôné à l'École des Beaux-Arts, pas plus qu'elles ne témoignent de la recherche de la couleur locale chère aux Romantiques.

Au salon de 1865, Degas expose une peinture à l'essence (papier reporté sur toile) : *Les Malheurs de la ville d'Orléans*, où des cavaliers retournés sur la croupe de leurs montures, lancent des flèches sur des femmes nues, qui fuient derrière eux.

Dans cette peinture [1], à l'absolue originalité de compréhension du sujet, déjà digne d'un maître, se joignent la justesse des poses, la pureté des lignes, la noblesse du modelé, la grandeur et l'ampleur des draperies alliées à la précision et à la sûreté des primitifs lombards et ombriens. Ces diverses compositions présagent le grand artiste de demain ; elles témoignent d'une analyse très poussée, où rien n'est sacrifié. Mais n'est-ce pas ainsi qu'il faut procéder pour arriver plus tard aux sacrifices utiles ? N'est-ce pas de la sorte que procéda Corot ?

D'autres tableaux historiques se succèdent, *Achille et Bucéphale*, enfin *La fille de Jephté*. Ce furent, croyons-nous, les derniers essais de Degas dans ce genre. Observons que, dans ces différentes compositions : *Sémiramis construisant Babylone*, *Les Malheurs de la ville d'Orléans*, *Achille et Bucéphale*, *La Fille de Jephté*, figurent d'impeccables et superbes chevaux comme nous allons en trouver un, tout à l'heure, dans le tableau de *Mlle Fiocre (ballet de la Source)*.

Arrivons à l'un des chefs-d'œuvre du maître : le *Comptoir de cotons*, peint par l'artiste dans la maison de commerce de son oncle, M. Musson, à la Nouvelle-Orléans, lors d'un voyage qu'il fit en 1873. Dans une vaste pièce aux murs vert clair, coupée par une haute cloison vitrée, une quinzaine d'hommes aux costumes corrects se trouvent groupés, assis, debout, écrivant, lisant, examinant des échantillons de coton placés

---

(1) Acquise par l'Etat à la vente de l'atelier Degas (mai 1918).



MENDIANTE ROMAINE

Photo Durand-Ruel.

sur une longue table ; au milieu du premier plan, le chapeau haut-de-forme sur la tête — presque tous d'ailleurs ont gardé leur coiffure —, un vieillard, l'oncle de l'artiste, M. Musson, essaie entre les doigts la force de résistance d'un flocon de coton ; derrière lui, un long yankee, assis également, lit un volumineux journal ; à droite, un commis debout, en bras de chemise, écrit sur un haut pupitre ; à gauche, un homme jeune — le frère du peintre — les jambes croisées, appuyé de dos contre la cloison des boxes des clercs, semble attendre. Alors que l'œuvre dénote une observation très subtile, M. Camille Mauclair la juge insignifiante. Que faut-il donc à ce critique, d'ordinaire mieux avisé? D'un dessin ferme, libre et serré tout ensemble, d'une maîtrise merveilleuse, remarquable par les expressions physionomiques poussées à leur dernière limite, ce tableau est un chef-d'œuvre, un inestimable chef-d'œuvre, un des plus absolus de la peinture moderne, car il n'a pour ainsi dire pas d'équivalent. De cette composition se dégage une sensation de calme, qui tient à son ordonnance si vraie, si juste, à sa coloration si chaude, si harmonieuse, si riche dans sa sobriété. Cette œuvre rappelle à la fois les primitifs flamands et Holbein.

Observons un à un tous les acteurs de la scène, chacun a sa place, son occupation, fait bien ce qu'il fait. Quant à la couleur, les noirs et les gris des vêtements jouent et chantent à l'envi avec les blancs des cotons, les verts des cloisons des fonds. Dessin et tonalités sont d'une si haute, si belle qualité qu'ils forment un ensemble précieux d'une délicatesse et d'une distinction rares. Degas, bien qu'expert dans la distribution de la lumière, de l'atmosphère, n'a nulle part mis autant d'air que dans ce tableau.

Le *Comptoir de cotons*, dont il existe une esquisse très différente, parut à la seconde Exposition des Impressionnistes de 1876. Il inspira à Albert Wolff un article d'une violence inouïe, fait pour surprendre aujourd'hui : « On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel, écrivait-il, une exposition qu'on dit de peinture. Le passant indifférent, attiré par les drapeaux qui décorent la façade, entre, et à ses yeux épouvantés s'offre un spectacle cruel. Essayez donc de faire entendre raison à M. Degas, dites-lui qu'il y a en art quelques qualités ayant nom le dessin, la couleur, l'exécution, la volonté, il vous rira au nez et vous traitera de réactionnaire... »

L'aristarque francfortais qui pontifiait et vaticinait alors à la première page du *Figaro*, dérouté par le sujet, la nouveauté de son interprétation, en dehors des sacro-saintes rengaines, n'a rien vu, rien compris à l'art de Degas. Cette sortie n'arrêta pas le musée de Pau, qui, deux ans après, en

1878, eut la chance de pouvoir acquérir la toile à l'exposition de la Société des Amis des Arts béarnaise. Elle représente aujourd'hui une des gloires de ses collections.

A une date de précision difficile, probablement entre 1872 et 1876, Degas peignit un tableau des plus impressionnants, quoiqu'il n'offre rien de mélodramatique, et témoigne même d'une tranquillité et d'un calme étranges : *Le Viol*, désigné encore sous le titre d'*Intérieur*.

C'est dans une chambre banale, aux murs tapissés d'un clair papier à fleurs, à la cheminée surmontée d'une glace ordinaire, meublée d'un lit de fer recouvert d'une courte-pointe, d'une commode et d'un petit guéridon, où sont posées une lampe allumée et une boîte à ouvrage ouverte. A gauche, une jeune femme en chemise et jupon, assise de dos, la tête appuyée sur les mains, lassée, prostrée, pleurant au pied du lit ; à droite, un homme est debout, appuyé contre le mur, les mains dans ses poches, à demi hébété, brutal. Impossible d'exprimer le tragique de la composition, d'une exécution ferme et serrée, puissante et volontaire, rappelant d'ailleurs celle du *Comptoir de cotons*.

La toile, aujourd'hui aux Etats-Unis, fait partie, à New-York, de la collection Pope.

L'*Absinthe*, appelée d'ordinaire plus simplement : *Au Café*, est encore une composition à part. La toile, peinte à la fin de 1876 et au commencement de 1877, aujourd'hui au Louvre grâce au legs de J. de Camondo, est célèbre depuis longtemps. En 1893, elle appartenait à un amateur écossais de Glasgow, M. Arthur Kay; elle fut exposée à Londres, aux Grafton Galleries et y souleva un véritable scandale ; d'acerbes polémiques amenèrent presque une émeute. Ne fut-on pas même obligé de retirer la toile de l'Exposition ? Attaquée véhémentement par sir William Richmond, Walter Crane, elle ne fut pas moins crânement défendue par Frédéric Wedmore et Max Coll, le conservateur de la Wallace Collection. Elle représente, accoudé sur la table de marbre d'un café de Montmartre, le graveur Marcellin Desboutins, son feutre légendaire posé en arrière sur sa chevelure frisée, une cigarette à la bouche, regardant au loin, pour mieux dire dans le vide ; et à ses côtés, devant un verre d'absinthe, une fille habillée à la mode de 1875 à 1880, un petit chapeau juché sur le sommet de la tête et les cheveux tombant sur le front, l'air hébété et absent (1).

---

(1) L'actrice Helene Andre consentit a poser pour ce « personnage ».



PORTRAIT DE TOURNY

(Eau-forte)



JEUNES FILLES SPARTIATES PROVOQUANT DES JEUNES GENS A LA LUTTE



TÊTE DE JEUNE FILLE

Collection de M. G. Viau

Photo Vizzavona

En dehors de ses qualités d'art, n'est-ce pas là une œuvre de haute moralité? Comme l'a écrit Frédéric Wedmore, cette femme avec son absinthe est si horriblement vraie qu'elle est une terrible leçon de dégradation humaine.

Effectivement, il n'est pas possible de représenter avec une plus effrayante vérité le caractère sinistre et navrant des heures passées dans l'avilissement du café ; de faire sentir l'hébétude qui suit l'accoutumance à la terrible liqueur verte.

C'est probablement la toile de Degas qui a donné à Van Gogh la pensée de son *Café de nuit*, à propos duquel il a dit : « Je cherche à exprimer que le café est un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes ».

Arrivons à un tableau représentant, assis derrière un *Bureau*, les bras croisés sur sa tablette couverte en partie de papier, un bookmaker, ou tout au moins un habitué des hippodromes, s'il faut s'en rapporter à une gravure de courses appendue au mur ; en avant, une jeune femme en toilette de visite, l'aspect anxieux, le regard vague, penchée sur un angle du bureau, continuant une conversation avec celui qui ne la regarde même pas. Est-ce une scène de rupture, de demande d'argent? Nous n'en savons rien. La toile, que Degas recommença au moins deux fois, comme en témoigne un double inachevé trouvé dans son atelier, est d'un dessin ferme, précis, volontaire, d'une coloration puissante et harmonieuse. Elle a dû être brossée quelques années seulement après le *Comptoir de cotons*.

Ch. Baudelaire a écrit que les *Derniers moments de Marc Aurèle*, de Delacroix, représentent un spécimen des plus complets de ce que peut le génie de la peinture. On peut dire que le *Comptoir de cotons*, *le Viol*, *l'Absinthe*, le *Bureau* de Degas sont de pareils spécimens.

Passons au tableau *Sur la plage*, peint à l'essence. Il figure, au premier plan, une bonne en tablier blanc, assise sur le sable, passant le peigne dans les cheveux d'une fillette étendue à ses pieds et qu'abrite une ombrelle. A leur côté sèche un costume de bain, auprès d'un parapluie en-cas ; au fond circulent des baigneurs. L'œuvre, d'une fraîcheur, d'une délicatesse exquises, ensoleillée avec son ciel clair, laiteux, est de toute beauté. Impossible de se montrer plus merveilleux *paysagiste*.

Notons une charmante petite toile, lumineuse à l'extrême : *Aux Tuileries*, où l'on voit une jeune élégante à mi-corps, en toilette de ville, s'abritant sous une ombrelle des rayons d'un soleil léger qui filtre sous les frondaisons.

Notons encore un pastel représentant, sur un coin de carton, un *Jeune*

trottin, une de ces arpettes au minois si particulier, comme il en circule sur les pentes de la butte montmartroise, d'une expression et d'un caractère des mieux écrits. Voici maintenant dans la grande galerie du Louvre, deux jeunes femmes, l'une debout, appuyée sur une ombrelle et pour qui posa Miss Mary Cassatt, l'autre assise, le livret dans les mains. Cette toile appartient à M. Durand-Ruel. Le même motif a été repris plusieurs fois par le peintre, entre autres dans une toile figurant deux visiteuses dans une salle de musée, même dans deux eaux-fortes dont il sera question plus loin. Dans cette série, il conviendrait aussi de faire entrer deux jeunes femmes en toilettes claires, dans un salon — s'agirait-il d'actrices, des brochures dans les mains, répétant leurs rôles sous la direction d'un musicien ?

Dans ces différents tableaux, comme dans d'autres dont nous allons parler successivement, Degas a élargi par sa compréhension personnelle le champ d'investigation de la peinture. Il démontre que la composition d'un tableau ne consiste pas à imaginer une anecdote historique, symbolique, sentimentale, plus ou moins pittoresque, plus ou moins intéressante (d'ordinaire plutôt moins), mais à redire ce qui avait été dit par les maîtres précédents — il est vrai d'autre sorte — en le renouvelant uniquement par l'invention des formes, la distribution des valeurs, l'harmonie du ton.

Chez Degas, chaque élément de la composition a son rôle défini, rien n'est laissé au hasard, tout converge vers un but nettement déterminé.

Toujours la scène est logiquement présentée ; chaque chose, chaque objet occupe sa place exacte, quoique souvent à l'inverse des errements ordinaires, la figure principale, au lieu d'être au centre, se trouve fréquemment à l'une des extrémités. Chez Degas, notre costume moderne, que certains trouvent mesquin, étriqué, si peu pictural et décoratif, au lieu d'enlever du caractère à l'œuvre, y ajoute, tout au contraire, une plus grande expression. Ce sens, que Degas admire chez Puvis de Chavannes, de placer dans ses décorations les figures juste à l'endroit voulu, lui-même l'a possédé au suprême degré. Au demeurant, il ne choisit point à la légère ses motifs de tableaux. Il sait ce qu'il veut rendre. Toujours simple, toujours naturel, il marche de l'avant dans la voie qu'il s'est tracée. Il possède admirablement le sens de l'imagination picturale, c'est-à-dire du souvenir en dehors de l'anecdote. Dans toute œuvre sortant de ses mains, rien n'est laissé à l'improvisation. Ce n'est pas sans une longue réflexion qu'il coupe certains personnages d'une façon qui, au premier abord, semble bizarre, arbitraire, mais



LA COMTESSE GOWER ET SA FILLE

Copie d'après Lawrence.

Photo Durand-Ruel.

après un sérieux raisonnement, à la suite d'une volonté bien arrêtée et réfléchie. Ces coupes ont en effet leur raison d'être profonde ; de la vie, peut-on rien apporter d'un peu complet, sinon des tranches donnant la sensation que cette vie se poursuit au delà du cadre?

C'est pour la même raison qu'il ne choisit pas, ou ne semble pas choisir son point de vue, lequel peut se trouver n'importe où.

L'œuvre d'art, quoi qu'on en ait dit, n'est jamais spontanée, ni ne naît tout d'un coup. Elle procède de cristallisations successives, de plans en gestation depuis longtemps. C'est ainsi qu'une impression ressentie sert à Degas de point de départ pour une série d'œuvres absolument nouvelles et personnelles.

Dans les compositions de Degas dont nous venons de nous occuper, comme dans toutes ses autres œuvres, l'exécution est impeccable. Mais il se garde bien de la faire admirer pour elle-même. Les morceaux accessoires n'appellent point l'attention hors de propos. L'accord entre les diverses parties du tableau demeure entier ; en un mot, la réalité expressive n'est jamais sacrifiée aux formules abstraites

Portraits.

Degas est un merveilleux portraitiste. Personne avec autant de force et de pénétration que lui, dans notre temps, n'a saisi le caractère des modèles qui ont posé devant son œil inquisiteur, n'en a mieux interprété les expressions plastiques et intellectuelles.

Il a vu et rendu l'être humain avec le sens aiguisé de clarté et de netteté qui est le fond de sa nature ; aussi tous les portraits sortis de sa main sont-ils d'inappréciables documents pour l'histoire de son époque. Leur souvenir reste ineffaçable ; il demeure mêlé à notre existence. Ces personnages vivent près de nous, nous les interrogeons, ils causent avec nous, ils nous répondent.

Dans chacun de ses portraits, Degas a joint à la ressemblance littérale, qui est secondaire, la ressemblance expressive, de beaucoup la principale. Tous témoignent d'un sentiment profond de la réalité, sont solidement construits, largement exécutés. Il est à remarquer que ce sont, d'ordinaire, des effigies de connaissances, d'amis qu'il a pu observer à sa guise, étudier à son gré dans l'ambiance et l'aspect qui leur sont ordinaires. N'oublions pas le mot d'Ingres : dans un portrait, ne saisir l'expression qu'à peu près, c'est la manquer. Degas la saisit tout à fait, et cependant il n'y met que l'indispensable.

A l'instar des primitifs, Degas se garde bien de chercher un éclairage spécial, d'évoquer un aspect particulier. Il se contente simplement — insistons-y — d'étudier le modèle qui pose devant lui, spécialement la *structure* de son visage, les plans de sa tête, de pénétrer son caractère, de poursuivre son *individualité*, d'accumuler les observations, de l'analyser à fond, avec sa pénétration si aiguë.

Il le situe sous l'angle décisif, en dégage l'expression personnelle, en

surprend le geste révélateur, dans son milieu habituel, avec son attitude intime, quotidienne, familière, car il attache une grande importance aux fonds, ennemi déclaré des fonds lie-de-vin ou en chocolat de Bayonne. Un homme n'est pas seulement reconnaissable aux traits de son visage, mais aussi à son allure, à son port.

Dans chacun des portraits peints par Degas, il y a quelque chose de lui-même, certes, mais n'en est-il pas toujours ainsi avec les grands artistes ? Rembrandt fait surgir les siens d'une ombre dorée, impalpable ; Rubens leur donne un aspect brillant et lumineux ; Van Dyck, celui d'une aristocratie hautaine.

Il est à remarquer que, dans un portrait de Degas, le modèle est toujours un personnage de composition, c'est-à-dire l'élément d'un ensemble, faisant partie d'une sorte de synthèse générale. Ces effigies sont des images d'individus, en même temps que de castes, de milieux, brossées avec un sentiment incisif, parfois ironique.

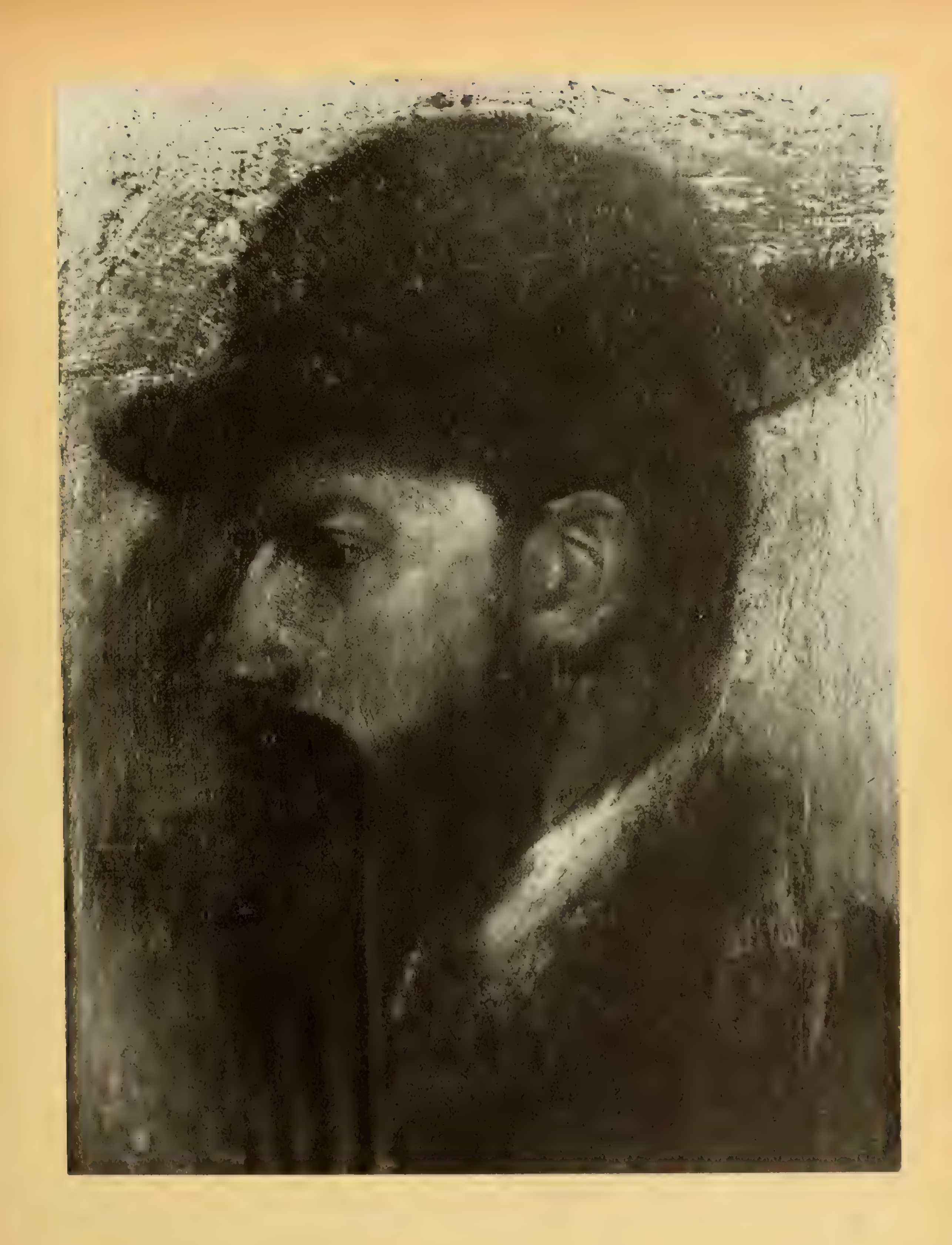
Dans les portraits de femmes, jamais l'artiste ne cherche l'occasion d'une transposition de la grâce et de la beauté, pas davantage une arabesque un arrangement rythmique et fastueux. Il reste convaincu que, dans toute effigie, aussi bien de femme que d'homme, l'expression psychologique doit toujours tenir la première place, en dehors de toute autre combinaison. Compris différemment, un portrait n'est plus un portrait, mais une fantaisie décorative plus ou moins agréable, plus ou moins réussie.

Degas n'a jamais exécuté un portrait officiel d'apparat.

Les plus anciens portraits peints par lui sont déjà souverainement personnels et typiques. Parmi ceux-ci, signalons, au crayon (il dessinait spécialement alors), deux portraits en buste, coupés à la hauteur des épaules, de son jeune frère *René*, l'un de profil, l'autre presque de face, lesquels semblent tirés d'une fresque de Ghirlandaio ou de Massacio.

Dès 1854, Degas égratigne quelques portraits sur cuivre. De ceux-ci et d'autres, qu'il grava à différentes époques, nous parlerons tout à l'heure.

En 1857, à Rome, il fait le portrait du peintre aquarelliste *Tourny* (presque de profil perdu, les traits accentués et maigres), portrait qu'il laisse inachevé ; il brosse celui du peintre *Gustave Moreau*, aujourd'hui dans le musée de la rue de la Tour-d'Auvergne, puis le sien propre, à l'âge de vingt-deux ans, vêtu de noir, la tête de trois quarts, debout, les mains appuyées sur une table, la droite tenant un crayon. Ces trois portraits sont d'un genre minutieux, d'un sentiment d'observation intense, de respect de



PORTRAIT DE HENRI ROUART

Collection de M. C. Cherf

la tradition qui les apparente aux ouvrages des primitifs. La franchise de l'artiste est, dès ses commencements, absolue en face de la nature. On y sent déjà poindre l'analyste passionné du lendemain.

De retour en France, en 1861, au Mesnil-Hubert, en Normandie, Degas crayonne des portraits de ses amis *M. et Mme Valpinçon*, puis, de grandeur naturelle, celui de leur fillette, mariée plus tard à M. Fourchy. Ce dernier, tout particulièrement, d'un naturel exquis, ne saurait être assez admiré.

En 1863, Degas brosse le portrait de son ami, le *baron de Sermet* (devenu plus tard général) dans l'uniforme de lieutenant d'artillerie de la garde impériale, puis celui d'un employé de la banque de son père, *Ruelle*. Tous deux très personnels, très originaux, notamment le second.

L'année suivante, Degas peint le portrait en buste, coupé à la hauteur des épaules, de *M. Léon Bonnat*, qu'il avait rencontré à Rome et qu'il retrouva à Paris. Dans cette toile, l'artiste officiel apparaît en chapeau haut de forme gris barré d'un crêpe, des moustaches soyeuses ombragent sa lèvre supérieure, et une barbe légère, ses joues et son menton. En 1864, dans les mêmes proportions, Degas brosse le portrait du beau-frère de M. Léon Bonnat, le peintre espagnol *Melida*, les cheveux embroussaillés, la lèvre inférieure tuméfiée, le nez gonflé et les conjonctives brûlées, écrit le comte Robert de Montesquiou. Ces deux portraits, très vivants, très expressifs, à fonds clairs, témoignent d'une recherche toujours plus intense de la vérité et du caractère.

En 1865, Degas exécute, d'un faire serré, le *Portrait de Mme Hertel*, assise, en bonnet du matin, le coude droit appuyé sur une table supportant une potiche de faïence bleue, d'où émerge une superbe gerbe de chrysanthèmes. Les fleurs semblent la raison du tableau dont elles occupent la plus grande partie. Cette œuvre se trouve aujourd'hui au Louvre, dans la collection J. de Camondo. C'est sans doute une des premières toiles de l'artiste où se manifeste l'influence des estampes japonaises.

De la même année, un peu plus petit que nature, un *Portrait d'homme* coiffé d'un chapeau haut de forme, à la barbe châtain, une cravate noire au cou, ne laissant pas voir de linge, aux vêtements sombres ; puis, un crayon de *Jeune fille à mi-corps*, la tête de trois quarts, les cheveux enfermés dans un filet, les bras croisés — d'un dessin merveilleux — reproduit dans l'album publié par Manzi-Joyant en 1896.

En 1867, Degas expose au Salon deux grandes toiles : *Portraits de*

famille. L'une représente un de ses oncles italiens, M. Bellotti, avec ses deux fillettes âgées de treize à quinze ans environ. Cette toile, avec une étude préparatoire au pastel, revenue du Salon, a toujours, depuis, suivi Degas dans ses divers ateliers — retournée contre le mur — jusqu'à ce qu'à la vente de l'atelier de l'artiste elle fût acquise pour le musée du Louvre. L'autre figure ses deux sœurs. Cette dernière retint l'attention de Castagnary, qui écrivit à ce propos :

« *Les deux Sœurs*, de M. E. Degas, un débutant qui se révèle avec de remarquables aptitudes, dénotent chez leur auteur un sentiment juste de la nature et de la vie. »

La même année, il brosse le *Portrait d'une jeune femme* à mi-corps, assise dans un fauteuil recouvert d'une étoffe rayée, vêtue de noir, coiffée d'un bonnet de dentelle noire, au visage large, au front haut, aux yeux écartés et ronds, les mains jointes sur les genoux. L'œuvre est d'un faire très poussé et d'une impression intense. Les mains sont particulièrement admirables : les doigts fuselés aux ongles roses, d'une finesse et d'une délicatesse sans pareilles.

Au Salon de l'année suivante, Degas envoie une de ses productions les plus curieuses : le portrait en pied, exécuté l'année précédente, de *Mlle Fiocre, dans le rôle de Nomeda,* du ballet de *La Source,* en robe bleue, une sorte de tiare sur la tête, assise auprès d'une source où trempent ses pieds. Dans les fonds se distinguent divers personnages épisodiques. Observons en passant que c'est là sa première incursion dans le monde du théâtre et de la danse. Puis viennent deux *Portraits de Mme Camus,* la femme du docteur Camus qui, des premiers, s'engoua de la céramique d'extrême-Orient : l'un, exposé au Salon de 1869, la montre assise devant un piano ; l'autre, exposé au Salon suivant, la représente dans un fauteuil, de profil, un écran japonais dans les mains. Ce dernier portrait lui valut, dans l'*Electeur libre*, les éloges de Duret : « Dans la donnée du portrait conçu dans le sentiment de la vie moderne, nous avons une œuvre qui sort également des routes battues ; dans le *Portrait de Mme C...* exposé par Degas ; le portrait nous révèle un artiste qui se fera sa place dès qu'il voudra entrer résolument dans la voie qu'il ouvre si heureusement cette année. » Duret pouvait être tranquille, cette voie, Degas devait ne la quitter jamais, marchant toujours droit devant lui sans s'occuper de la façon de penser d'autrui.

Pour ce qui est du second *Portrait de Mme Camus,* déjà pris de la manie



JEUNE SAVOISIENNE

Photo Durand-Ruel.



PORTRAIT DE MANET

Photo Durand-Ruel.

de la retouche dont il fut possédé toute sa vie, l'artiste finit par le détruire à force de corrections.

C'est sans doute aux mêmes années qu'appartiennent un de ses chefs-d'œuvre, le *Portrait de Mlle Malot* et l'exquise *Tête de jeune fille* de trois quarts, les cheveux dans une résille, de la collection Viau. Et c'est probablement aux environs de ces mêmes années que Degas fit le beau *Portrait de Mlle Dobigny* (non Daubigny) un des modèles les plus connus de la fin du siècle dernier, en buste, la tête appuyée à un coussin posé sur le dossier d'une chaise longue, le visage de trois quarts, les cheveux dénoués retombant sur les épaules, le corps coupé à la hauteur des seins.

Nous ne saurions assigner une date fixe à la figure de *Femme malade*, de profil, un bandeau lui couvrant une partie du front, les cheveux à peine visibles, cachés sous un bonnet de lingerie noué par des rubans sous le menton, un foulard blanc au cou, vêtue d'un caraco clair, les bras croisés, laquelle semble dans une atmosphère d'hôpital (ce portrait fait partie de la collection Lerolle) ; pas davantage au *Buste de femme* à cheveux roux, le visage de trois quarts, regardant droit devant elle, une croix suspendue au cou par un ruban de velours noir, le bras gauche relevé sur le dossier de son siège, la main pendante ; pas davantage, à un autre *Buste de Femme* de trois quarts, coiffée d'un chapeau sombre comme ses vêtements, la tête en avant, dans un mouvement d'attention. Ces différents ouvrages sont, tous, de premier ordre.

Signalons encore un *Portrait d'homme* chauve, assez jeune, plutôt replet, de face, la lèvre supérieure ombragée d'une légère moustache, et aussi un profil, sans plus, du musicien *Altès*, chef d'orchestre de l'Opéra, professeur au Conservatoire, le visage long, le front dénudé, les cheveux ramenés sur la tempe, la barbe entière, brune et assez fournie. Ce dernier portrait est d'une accentuation exceptionnelle. Quelque habitué que l'on soit aux œuvres de Degas, il étonne et confond. Arrivons aux portraits d'un violoniste accordant son instrument et d'une jeune femme assise à ses côtés, un cahier de musique ouvert entre les mains.

Nous voici à l'époque du siège de Paris. Degas, engagé dans l'artillerie, peint ensemble ses trois camarades de batterie : *Jeantaud, Linet et Lainé*, assis autour d'une table, Linet au milieu, le chapeau sur la tête ; Jeantaud, les bras croisés et Lainé appuyé sur le dossier de son siège. Impossible d'être plus fin, plus délicat que le peintre dans cette toile familière.

C'est sans doute de son séjour à la Nouvelle-Orléans, en 1873, que

Degas rapporta le superbe *Portrait de jeune femme*, au teint mat, à la lourde chevelure brune, en robe de mousseline blanche, assise de côté, dans un fauteuil, sur le dossier duquel elle pose la main droite, si expressive, si parlante, comme les mains de tous ses portraits d'ailleurs. Devant elle, une table, supportant un vase d'où émergent des cactus. Le tableau faisait partie de la collection J. de Camondo; il est par conséquent aujourd'hui au Louvre. Des plus fouillés et des plus puissants, il est en même temps d'une exécution ferme et raffinée. C'est encore apparemment de son séjour en Amérique que Degas rapporta les *Enfants jouant sur le perron d'une maison de campagne*.

A son retour d'Amérique, Degas exécute le *Portrait du vicomte Napoléon Lepic*, chapeau haut, pardessus gris, le parapluie sous le bras, ses deux fillettes en paletots gris et en toquets sombres, un grand chien à leurs côtés, tous trois traversant la place de la Concorde, coupés à mi-jambe, tandis qu'un promeneur, lui, est coupé à mi-corps par le cadre ; à droite, au fond, on aperçoit divers personnages, un omnibus, un bout des Champs-Elysées et un coin du Garde-Meuble.

Quelque peu avant ou après, Degas peint, dans un salon, assis à côté d'un piano, son père écoutant avec la plus grande attention le guitariste Pagans ; c'est une toile superbe, d'une facture puissante et méticuleuse à la fois. Puis c'est, à l'Opéra, au milieu de l'orchestre, le basson Dihau, véritable chef-d'œuvre d'expression ; ensuite, le *Portrait* d'un autre *musicien*, sur une toile oblongue, à mi-corps, de profil, ample chevelure brune, gros favoris châtains, exposé en 1914, à la galerie Manzi, rue de La Ville-l'Évêque.

De 1874 date le *Portrait de Mme Jeantaud*, dont il a été question plus haut ; la jeune femme est représentée à mi-corps, prête à sortir, de profil, avec un petit chapeau à nœuds sur le sommet de la tête, un manteau sur les épaules, les mains cachées sous ce manteau, reflétée de trois quarts dans une armoire à glace ; la toile, comme toujours, est d'une recherche d'exécution rare, d'une expression intense et subtile.

En 1876, Degas brosse, sur une toile de dimensions réduites, une petite esquisse en pied, véritable portrait des plus suggestifs, d'un maître de ballet de l'Opéra, *M. Pluche* — le père Pluche, comme on l'appelait familièrement — appuyé sur un long et solide bâton, que l'on retrouve dans la *Classe de danse* dont il sera parlé plus loin.

Est-ce alors, ou plus tôt, que Degas peignit le portrait du peintre Émile Lévy? Nous n'en savons rien.



UNE MALADE

Collection de M. Henry Lerolle.

Viennent ensuite, exposés au Salon des Impressionnistes de 1879, un *Portrait*, puis un autre *Portrait*, celui du peintre Finot assis la canne à la main, son chapeau et son pardessus sur la petite table où il est accoudé, dans son atelier ; un *Portrait de femme* à l'Opéra, dans une baignoire ; une suite d'effigies sur une même toile : *Portraits à la Bourse* ; *Portrait après un bal costumé* ; les *Portraits de M. et Mme Hector de Callias.*

Signalons ensemble des *Portraits d'amis sur la scène*, où se trouvent Carré-Boulanger, Ludovic Halévy, etc.

Degas peint ensuite et expose aux Impressionnistes de l'année suivante (1880), les *Portraits* de *Diego Martelli* en bras de chemise, les bras croisés, assis sur un pliant en bois, (il existe un crayon daté de 1879) et de *Duranty*. L'effigie de Duranty est une œuvre maîtresse, d'une psychologie surprenante. C'est beau comme le *Portrait de Bertin* par Ingres, du musée du Louvre, un des plus parfaits spécimens d'effigies d'hommes du XIXe siècle. Mais laissons la parole à Huysmans :

« Il va sans dire que M. Degas a évité les fonds imbéciles chers aux peintres, les rideaux écarlates, vert olive, bleu aimable, ou les taches lie-de-vin, vert-brun et gris cendre, qui sont de monstrueux accrocs à la vérité; car enfin il faudrait pourtant peindre la personne qu'on portraiture chez elle, dans la rue, dans un cadre réel, n'importe où, excepté au milieu d'une couche plus ou moins polie et lisse de couleurs vides. Degas a prouvé une fois de plus, avec Duranty, que rien n'est indifférent dans un portrait : le geste, l'attitude, le vêtement, le décor, tout lui a servi à rendre le caractère du modèle qui est là, au milieu de ses estampes et de ses livres, assis devant sa table; et ses doigts effilés et nerveux, son œil acéré et railleur, sa mine fouilleuse et aiguë, son pincé de comique anglais, son petit rire sec dans le tuyau de sa pipe repassent devant moi à la vue de cette toile où le caractère de ce curieux analyste est si bien rendu. » Huysmans ajoute que, comme technique, comme exécution, la toile montre des plaques de rose presque vif sur le front ; du vert dans la barbe, du bleu au velours du collet de l'habit ; que les doigts sont faits avec du jaune bordé de violet d'évêque. Et après? qu'importe, puisque l'artiste en a tiré une œuvre de tout premier ordre, d'un effet et d'une harmonie superbes ; puisque enfin il a rendu la vie?

De ce portrait il existe une variante au pastel, plus petite, non moins étonnante, de Manzi et Joyant, que l'on a pu voir exposée en 1914, dans la salle de la rue de la Ville-l'Évêque.

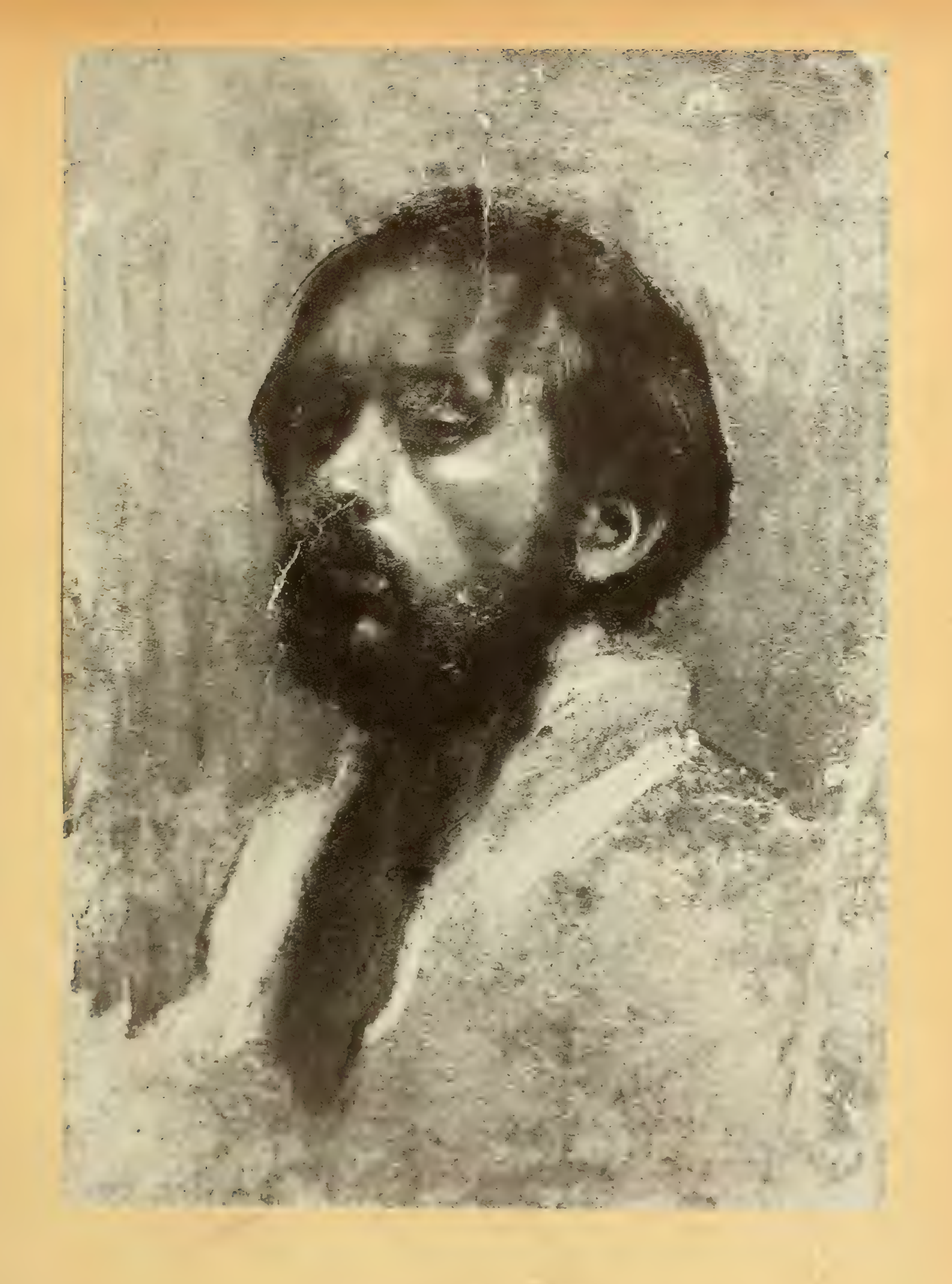
C'est aux environs de la même année, tout au moins de la même époque,

que Degas peignit, sur une toile oblongue, le superbe *Portrait* de son ami *H. Rouart*, dans son atelier, assis, la tête presque de profil, sa fille âgée d'une douzaine d'années sur les genoux ; derrière le groupe du père et de l'enfant, sur la muraille, tout proche, se distingue un paysage encadré qui semble être une toile de Corot. Pourrait encore dater de la même époque, cet autre *Portrait d'H. Rouart*, malheureusement inachevé, le représentant à mi-corps, chapeau haut, s'avançant le long d'une voie ferrée, une fabrique à l'arrière-plan ; H. Rouart était ingénieur. Remarquons, en passant, que c'est là un des rares portraits peints par Degas en plein air, peut-être le seul.

Puisque nous en sommes aux effigies d'*H. Rouart*, notons un petit portrait de profil, un feutre mou sur la tête, se détachant sur un fond vert inachevé. Enfin, d'une époque plus récente, un autre, à mi-jambes, assis dans un fauteuil, une petite toque sur la tête, les deux mains appuyées sur une canne. Quoique le pastel n'ait pas été fini, il est, pourrait-on dire, génial.

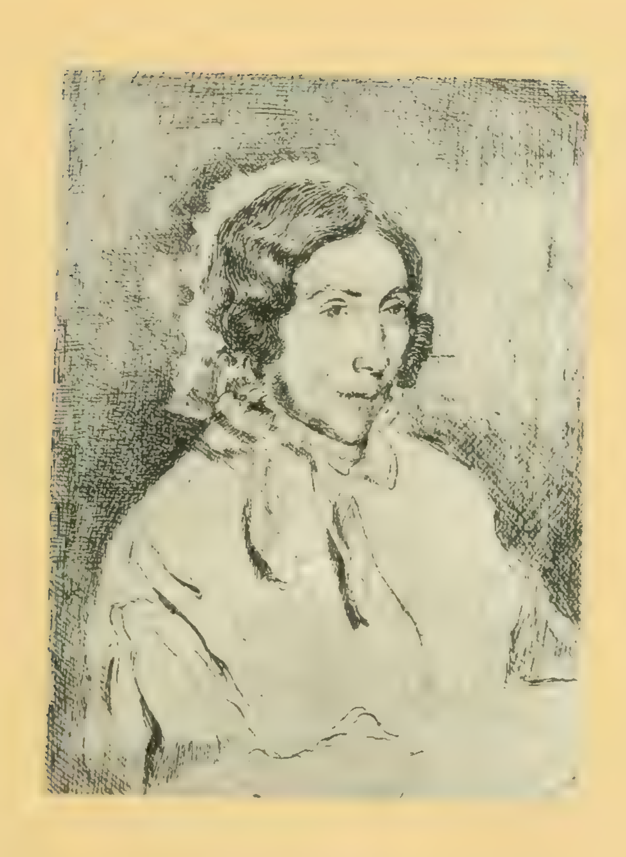
Faut-il placer au nombre des portraits — pourquoi non ? — bien que ce semble assez paradoxal au premier abord, la figure en pied d'une jeune femme vêtue de noir, devant les yeux une lorgnette qui lui cache presque entièrement le visage, mains fines et délicates, dessin spirituel, coloris chaud, allure pleine de vie ?

Degas reproduisit, à maintes et maintes reprises, sur la toile et sur le papier, voire en gravure, les traits de son ami Ed. Manet et même ceux de Mme Manet. Signalons d'abord le *portrait* peint en pied de *Manet*, étendu sur un canapé, une jambe repliée, Madame Manet, debout auprès de lui, sur le point de quitter la pièce. Des dessins portraiturant Manet, trois des plus beaux et de toute première qualité se trouvent chez M. Ernest Rouart. Le premier, rehaussé d'aquarelle, laissé inachevé, des teintes de couleur à l'eau traversant le visage, représente *Manet* debout, en pied ; le second, à la mine de plomb, le montre également en pied, assis sur une chaise de paille, son chapeau haut tombé à ses pieds ; le troisième, toujours à la mine de plomb, consiste en une tête du modèle, très étudiée et très poussée. D'une toile où Degas avait fait figurer *Manet* aux côtés de *Mme Manet*, il n'existe plus que le portrait de cette dernière. C'est probablement celui qui se trouve aujourd'hui au Luxembourg, par suite de la donation Caillebotte. Des plus suggestifs et des plus simples à la fois, il représente le modèle de profil, en robe noire, assise devant un piano, lisant



PORTRAIT D'HOMME

Atelier de l'artiste.



PORTRAIT DE FEMME AGÉE

(Eau-forte)



LA PROMENADE AU LOUVRE

Photo Durand-Ruel.



JEUNE FEMME AUX CHEVEUX ROUX

Photo Durand-Ruel.

une partition, les bras recouverts de manches de tulle blanc, les mains légèrement posées sur les touches de l'instrument. Le fond consiste en un panneau terminé par une cheminée surmontée d'une glace. Nous parlerons plus loin des gravures.

Du frère d'Ed. Manet, lequel épousa Mlle Berthe Morisot, voici un superbe portrait à l'huile, encore un chef-d'œuvre. Le modèle est représenté en pied, en complet gris et couché sur le sable, au bord de la mer. N'oublions pas un buste, au pastel, de *Mme Gobillard-Morisot*, et deux exquises mines de plomb la figurant encore, assise ; l'une et l'autre font involontairement penser à Ingres.

Notons ensuite *Les Amateurs*, portrait de deux amis de l'artiste, *Paul Lafond et Alphonse Cherfils*, assis côte à côte, celui-ci un tableau dans les mains, l'autre regardant avec attention. Laissé presque à l'état d'esquisse, le panneau, dont le fond n'est même pas couvert partout, n'en est pas moins plein d'esprit, de finesse, et d'une exécution hors de pair.

Signalons un portrait du peintre *Z. Zakarian*, une tête sans plus, qui restera au nombre des meilleures effigies de Degas ; un *portrait de Marcellin Desboutins* assis, la pipe à la bouche, son feutre, qu'il ne quittait jamais, sur la tête, en train de graver, un ami derrière lui le regardant travailler (acquis par l'État pour le Luxembourg) ; un autre du père *Perrot, maître de ballet à l'Opéra*, assis, un gros bâton dans la main gauche. Gardons-nous d'omettre un *Buste de Savoisienne* coiffée d'un large bonnet tuyauté, les cheveux plats séparés par une raie médiane, à l'ample collerette, blanche comme le bonnet, descendant sur un corsage sombre ; un autre *Buste de femme* à la chevelure châtain, les mains ramenées vers la bouche, en un geste de souffrance ; le portrait plus qu'à mi-corps, à contre-jour, d'une *Femme assise*, légèrement penchée en avant, tenant dans les mains, sur les genoux, des cartes photographiques ; les *Portraits du peintre Levert*, en chapeau haut de forme gris, du *peintre de Valerne*, de *Mlle Tribiaullet*, au pastel, ayant fait partie de la collection Cheramy ; *Trois têtes de Mlle Salles*, de l'Opéra, encore au pastel, sur un même carton, côte à côte, tout à fait remarquables ; un dessin au crayon de *Mlle Sanlaville*, aussi de l'Opéra, en buste ; de *Miss Mary Cassatt*, debout, en pied, en toilette de ville, appuyée sur son ombrelle, que nous retrouverons dans une eau-forte, dont il existe une variante ; un *Buste de femme*, de profil, coiffée d'un chapeau de paille orné de fleurs, tenant un petit chien noir dans les bras ; deux *portraits de femmes* assises, l'une coiffée d'un chapeau noir à brides

également noires ; l'autre, à cheveux bruns vêtue d'une robe de mousseline blanche à pois ; une *Tête de jeune femme*, des sequins dans les cheveux ; un *Portrait de petite fille*, de face, le visage large et commun.

Citons aussi le portrait au pastel de Mme Dietz-Monin, assise, vue de trois quarts, en robe décolletée, un boa autour du cou, coiffée d'un chapeau à plumes, levant le bras gauche et portant un réticule au bras droit. Ce portrait a fait partie de la collection H. Rouart, le modèle n'ayant pas voulu en prendre livraison. L'œuvre est surprenante de vitalité, d'une extraordinaire vérité de mouvement, d'une rare signification psychologique. De cette œuvre, ainsi que de beaucoup d'autres, Degas aurait pu dire ce que La Tour disait de ses modèles : « Ils croient que je ne saisis que les traits de leur visage, mais je descends au fond d'eux-mêmes, à leur insu, et je les emporte tout entiers. » Ces portraits d'H. Rouart, devant une voie ferrée, de Duranty, sa bibliothèque derrière lui, assis à sa table de travail, des deux amateurs considérant un tableau, de Mme X... levant le bras, sont ce que l'on pourrait appeler des portraits en action, des portraits de combat. Ils constituent des documents d'histoire infiniment raffinés et subtils.

Ce sont encore des portraits, de vivants et terrifiants portraits, observés à la Cour d'assises que ces trois sinistres têtes de criminels, au type bestial, aux maxillaires proéminents, aux yeux fuyants et faux, ignobles facies d'assassins.

Les conditions de la vie moderne sont infiniment différentes de celles de la vie d'autrefois. Notre temps se passe dans une sorte d'activité fiévreuse ; l'industrie, en particulier, a perturbé les apparences décoratives et ornementales. Jadis, la vie était frivole, et les distractions sérieuses, témoin les tragédies qui ravissaient nos ancêtres. Aujourd'hui, la vie est sérieuse et les distractions sont frivoles.

Nos attitudes, nos allures se sont fatalement adaptées à des milieux qu'ignoraient de tout point nos pères. Certains d'entre nous restent de longues heures dans les cafés et les brasseries pendant le jour, dans les théâtres et les cafés-concerts pendant une partie de la nuit. Degas est l'interprète averti de ces gens et de ces lieux. Il est un des premiers — si ce n'est le premier — qui ait rendu les lumières factices au milieu desquelles nous passons une partie de notre existence ; les effets des rampes de gaz, des lumières électriques sur les gens de la rue, assis à la terrasse d'un café, sur les arbres des boulevards ou des Champs-Elysées, sur les acteurs et les danseuses en scène, sur les chanteurs et chanteuses des beuglants, les gym-

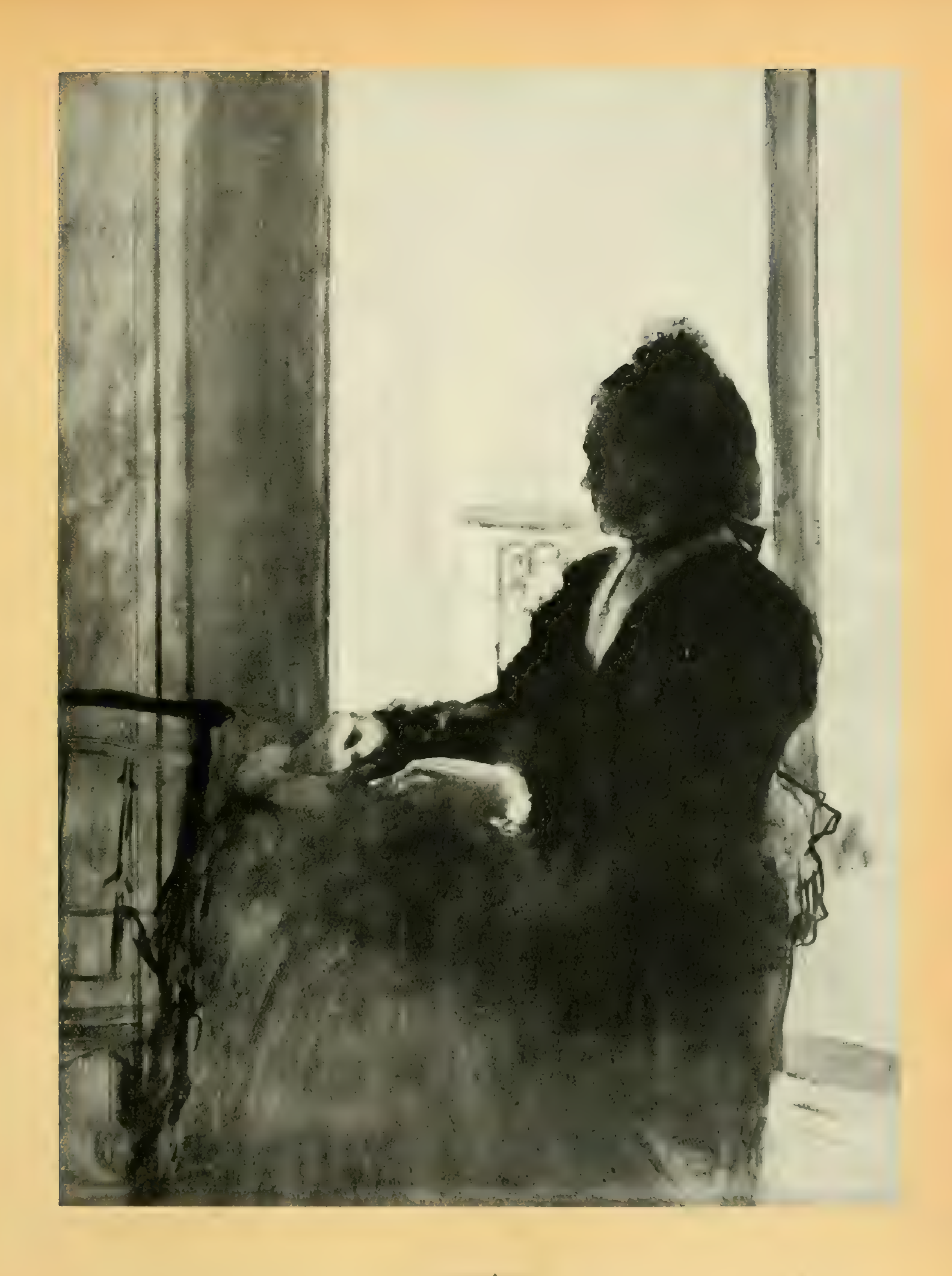


LYDA
(Peinture à l'essence)

Photo Durand-Ruel.

nastes et les acrobates des cirques, éclairés nettement de bas en haut. Degas est l'interprète du Paris maquillé, canaille même, mais non pas polisson comme l'entendait le XVIIIe siècle. Ses danseuses de théâtre, ses chanteuses de café-concert n'ont rien d'affriolant, ses filles assises à des tables de brasserie n'ont rien de fabriqué, d'enjolivé, ce ne sont que des filles, rien que des filles. Quelque bestiales qu'elles paraissent, elles ne sont ni exagérées, ni chargées. Ce ne sont point des caricatures, mais des portraits synthétiques. Il les montre besogneuses, suspectes, inquiétantes, lamentables animaux humains exhalant l'odeur de l'atmosphère viciée où elles respirent et se meuvent. Nullement désirables, elles n'offrent rien de capiteux.

S'il scrute ses modèles jusqu'au tréfonds de leur moelle, s'il les stigmatise avec clairvoyance, s'il décrit minutieusement leurs tares, c'est son observation aiguë et intense qui l'y incite. Cette observation est si peu intentionnelle et individuelle qu'elle élève ses personnages jusqu'au type, jusqu'au symbole. Le mépris hautain, dur et cruel qui semble se dégager des créations de Degas n'est donc pas cherché de parti-pris, mais bien la conséquence fatale et inéluctable de sa vision, qui, par suite ne descend jamais à l'anecdote, au pittoresque du moment.



A LA FENÊTRE

Photo Durand-Ruel.



FEMME AU FAUTEUIL

Photo Durand-Ruel.

La Danse.

L'œuvre par excellence de Degas, celle qui l'a fait surtout connaître, qui a donné à son nom sa notoriété, est consacrée à la danse, à l'Opéra.

L'Opéra — l'Académie nationale de musique — est tout un monde ; elle représente à la fois un théâtre, une école, des ateliers, des salons, etc. Son personnel innombrable consiste en chanteurs, chanteuses, choristes, danseurs, danseuses, figurants, professeurs, musiciens, spectateurs, abonnés, mères d'actrices et de danseuses, machinistes, directeurs, etc. Dans ces milieux si divers, Degas a découvert le thème d'un art aigu, bien à lui. On ne saurait, en vérité, considérer telle aquarelle d'Eugène Lami, du Foyer de la danse de l'Opéra de la rue Le Peletier, comme autre chose qu'une agréable vignette.

Aussi la danse à l'Opéra, interprétée par Degas, sur la scène, dans les coulisses, aux répétitions, dans les salles d'exercices, est un sujet nouveau qui n'avait pas été traité avant lui. Derrière la fantasmagorie du plateau, il montre toutes les laideurs réelles, la précocité maladive de ces fillettes, aux physionomies vieillottes, trop fines, trop hardies ou trop rêveuses, sur des membres d'enfant. Ces danseuses, premiers sujets, étoiles, marcheuses, qu'il a pour ainsi dire inventées, tout au moins devinées, dont il s'est fait l'historiographe, ce sont, écrit très justement M. Camille Mauclair, des œuvres qui atteignent à la profonde beauté par les qualités picturales, et à l'extrême vérité par les qualités psychologiques.

Ces ballerines sont le plus souvent de petites marcheuses sans importance, qui figurent dans les groupes, les derniers rangs des ballets, les petits pieds sales, à la chair anémique, qui se distinguent d'ordinaire par leur amour immodéré de la charcuterie et des gâteaux. Qu'il la montre en costume de théâtre, en robe de gaze, en maillot et en tutu, ou en tenue de

ville plus ou moins simple ou au foyer, adulée par les ministres, les puissants de la finance, les descendants des vieilles familles en habit noir et cravate blanche, cette danseuse, Degas ne l'enjolive pas. Il la voit telle qu'elle est, fille du peuple, sortant d'ordinaire de quelque soupente de Montmartre ou de Ménilmontant, de la loge de sa respectable mère, Mme Cardinal.

Avec son audace, non moins puissante que séduisante, il la représente émergeant d'un monde inférieur, fière d'apparaître au soleil de la rampe, le visage simiesque et commun, l'expression populacière et futée, la gorge plate ou absente, les bras maigres, terminés par de grosses mains, les jambes fortes, l'aspect général minable et anémique, plutôt laid. Mais quelle vérité dans le rendu de ces petites personnes à la précocité plus qu'inquiétante, aussi bien sous la gaze que sous la confection des grands magasins à prix fixe, alors que le papillon est redevenu chrysalide.

Même alors, les ballerines gardent l'allure, la tenue, l'aspect de la danseuse, car, avec Degas, il ne s'agit pas d'une fillette quelconque ; avec lui, nous n'avons point affaire à un couturier. D'ordinaire, comme l'a écrit Ch. Ephrussi, il choisit des types de petites danseuses grêles, de formes incertaines, aux traits désagréables. Il leur donne des mouvements en harmonie, et sur ce sujet bizarre, il répand un fin coloris, une lumière délicate, qui caresse le planchei et le décor. Toutes ces danseuses, pourtant, ne sont pas des fillettes maigrichonnes ; certaines sont de belles filles de haute taille, aux formes pleines, aux têtes splendidement fraîches, qui exhibent des épaules, des gorges, des bras et des cuisses irréprochables. Celles-ci ne deviennent jamais coryphées ni premiers sujets.

Dans les interprétations de Degas, la valeur des tons est d'une justesse qui met chaque chose à son plan ; l'atmosphère artificielle du théâtre n'a jamais été plus savamment rendue ; jamais on n'a mieux fait frissonner les jupes vaporeuses et légères du corps de ballet. Le peintre reste distingué dans la laideur même des figures. L'observation de Degas les poursuit incessamment dans toutes leurs attitudes, dans le moindre de leurs mouvements. Pour chacune de ces ballerines, un observateur avisé n'a pas de peine à entrevoir l'avenir, pour celle-ci le luxe, le huit-ressorts — l'auto n'a pas encore fait son apparition — pour celle-là le retour, plus ou moins éloigné, à la loge de concierge maternelle, ou la gérance d'un *buen retiro* à dix centimes; car le crépuscule de ces déesses n'est pas toujours olympien.



SALLE DE DANSE
(Pastel)

Collection de M. P. Paulin.

Chez le peintre, quelles trouvailles dans l'arrangement des groupes, dans la variété des allures, aussi bien en action qu'au repos. Quelles curieuses recherches dans l'atmosphère qui les imprègne, dans les éclairages qui les enveloppent. Quelle science de coloration, d'harmonie! Que dire des sujets de ces tableaux qui se déroulent sur la scène, de la transparence des ombres, des valeurs des costumes de gaze, quelle finesse dans l'emmêlement des jambes musclées, des bras maigres, émergeant de blancs éblouissants! Quel modelé dans ces figures! Quelle science de la musculature! Impossible de mieux attacher un bras à une épaule, un poignet à un bras, de mieux saisir le mouvement d'une jambe, la cambrure d'un pied; de mieux exprimer les accidents d'ombre et de clarté déterminés à la surface des chairs par les lumières factices du gaz ou de l'électricité. Que dire de ces illuminations de la rampe et des herses frappant violemment les jambes, les bras, lapoitrine des danseuses sur le plateau, laissant de-ci, de-là, sur leurs épaules, leur dos, des plaques sombres, pour ne pas dire noires? Que dire de leurs visages blêmes malgré les fards et les rouges? Que dire des mouvements de ces ballerines s'avançant, se reculant avec des allongements du buste. la tête tantôt jetée en arrière, tantôt projetée en avant? Que dire des fonds de la scène, paysages de féerie où se chantent des duos d'amour, où se passent des duels rapides aux cliquetis d'épées, où des lumières éblouissantes font miroiter les jupes de gaze et les maillots, étinceler les clinquants des paillons et des verroteries? Que dire, sinon que tout cela est miraculeusement vrai et ressenti?

Degas a tout vu, tout rendu chez les danseuses, depuis leurs dislocations les plus imprévues, leurs plus fugaces mobilités ; rien ne lui a échappé de leurs maigres ossatures, de leurs muscles contractés, de leurs veines gonflées par l'effort de la danse. Les voici haletantes des exercices qu'elles viennent d'accomplir, des déhanchements auxquels elles achèvent de se livrer. Les voilà qui se saupoudrent de poudre de riz, se peignent les lèvres, étirent derrière un portant leurs bras dont, tout à l'heure, elles se serviront comme de balanciers.

L'artiste poursuit ses modèles en scène, dans les coulisses, au foyer, dans les salles d'exercices, dans leur loge, dans les corridors, dans les escaliers, dans tous les coins et recoins de l'Opéra, même chez le photographe, mais pas ailleurs. Il les ignore rentrées dans leurs familles, chez elles. La ballerine seule l'intéresse.

Dans ces compositions, il y a autre chose encore, comme l'a écrit

Gustave Geffroy; il y a le surgissement de la beauté animée, de la vie en mouvement. Le peintre a donné à la ballerine une souplesse nerveuse, une grâce délicieuse et forte ; sur les fonds riches et assourdis, où des étincelles courent dans la trame des couleurs, où des ombres légères et des lumières scintillantes s'entre-croisent ou se mêlent, la fille d'Opéra se dresse et sourit avec un charme solennel de divinité.

Le ballet, cette fleur du songe qui a traversé les siècles, car les Grecs représentaient de véritables ballets, reste un art supérieur, l'art initial et universel, a dit Gœthe. Le ballet est une sorte de pantomime héroïque, contenant encore moins de littérature que la pantomime elle-même, réglée et accompagnée par la musique, et se développant dans un cadre de féerie. Les danseuses aux gestes rythmés, aux évolutions gracieuses, aux visages souriants, aux jupes de gaze légère, aux corsages décolletés, évoluant au milieu des lumières fulgurantes, l'étoile, la première danseuse, se détachant du groupe de ses compagnes, surgissant seule devant les feux de la rampe, en une sorte d'apothéose, n'est-ce pas la réalisation d'un rêve délicieux? Cette arabesque de la danse, au dessin vivant et animé, n'est-elle pas d'un charme sans égal?

Le mouvement cadencé, quasi hiératique et religieux des jambes, des bras, du torse, la mimique de ces filles de Terpsichore, déesses et divinités d'un instant, dessinant de courtes fantaisies, d'exquises arabesques, surgissant d'un groupe, s'évanouissant dans un tourbillon, au milieu de lumières tantôt aveuglantes, tantôt atténuées, au rythme d'une musique entraînante, exactement appropriée aux situations, aux figures, aux groupes, aux pas : tout cet ensemble n'est-il pas fait pour nous ravir, nous arracher, ne fût-ce qu'un moment, aux tristesses et au prosaïsme de l'existence?

La danseuse, comme l'a écrit Albert Samain, dans son conte de *Xanthis*, tourne entrelaçant des pas compliqués, et tissant avec une grâce accomplie les plus merveilleuses broderies du rythme. Elle exprime les choses les plus diverses et les plus profondes. Quand elle se redresse, les bras arrondis au-dessus de la tête, elle dégage une beauté mystérieuse et grave, quasi sacrée.

Degas a tiré un admirable parti des gestes, des attitudes, des ondulations des mouvements, rapides ou lents, de la danse, qui sont comme le prolongement de la mesure, de la mélodie, du mouvement, de la phrase musicale. Il a senti le charme prenant de cette arabesque imagée, conséquence de l'arabesque musicale elle-même.



AVANT LE BALLET

Photo Vizzavona.

Collection de M. G. V...

DANSEUSE AUX BAS ROUGES

Collection de Mme Chausson





DANSEUSES EN SCÈNE

(Monotype)

Photo Harry Ellis.

Lui, l'ironiste désabusé, a été conquis par la beauté, la grandeur de ce spectacle, et s'il a interprété la ballerine dans ses petitesses, les misères, les navrants côtés de sa carrière, il nous l'a aussi montrée dans les joies et les allégresses de ses beaux soirs triomphants, alors qu'elle tient tout un monde à ses pieds.

Le ballet de *Robert le Diable* est un des premiers — sinon le premier tableau de danseuses sur la scène — qu'ait peints Degas; de ce tableau, il existe une variante moins connue, que nous reproduisons.

Rien de saisissant et d'étrange, au premier abord, comme cette toile, où, dans le décor d'un cloître, évoluent sous une lumière aveuglante, de claires et vaporeuses figures de nonnes, qui viennent de sortir de leurs tombeaux, tandis qu'en avant s'étend une triple rangée de têtes chevelues, ou de crânes plus ou moins dénudés, de musiciens avec leurs instruments — surtout des flûtes — et d'abonnés ou de spectateurs rangés sur leurs fauteuils. Parmi ces silhouettes, de dos, de profil perdu, se reconnaissent l'amateur Helch et le vicomte Napoléon Lepic.

La même année 1872, Degas peignit un sujet presque analogue à celui du ballet de *Robert le Diable*, *Les musiciens de l'orchestre*, nous montrant sur la scène, dans un décor de forêt, des danseuses en jupes blanches, éclairées, cela va sans dire, de bas en haut, dont l'une, un sujet, s'avance jusqu'à la rampe, en partie cachée par trois têtes de musiciens penchés sur leur partition, jouant de la contrebasse et du basson, coupés, un peu au-dessus des épaules.

Degas, à maintes reprises, a interprété des sujets du même genre, à l'huile et au pastel; mais les deux que nous venons de décrire peuvent servir de prototypes.

Voici, datée de 1872 (année de production s'il en fut pour l'artiste), non plus la scène de l'Opéra vue des places des spectateurs, mais en plein jour, dans le foyer de l'ancien théâtre de la rue Le Peletier, immense salle ayant fait partie de l'hôtel de Choiseul, aux boiseries autrefois blanches et dorées, à l'énorme glace descendant du plafond au plancher, une *Répétition de Danse*, que conduit le maître de ballet Moraine, aidé d'un violoniste donnant la mesure et dirigeant les pas d'une étoile, tandis que d'autres danseuses la regardent, se reposent, s'exercent au fond, à la barre de bois, recouverte de vieux velours rouge, qui entoure la pièce, cette barre que l'on retrouvera dans tant d'ouvrages de l'artiste.

La toile, après avoir appartenu successivement à MM. Durand-Ruel,

Manzi, Vever, J. de Camondo, se trouve aujourd'hui au Louvre

Voici maintenant une *Répétition de ballet sur la scène*. Peinte en 1874, en grisaille, dans le demi-jour de la scène, dont elle laisse à peine discerner les portants, le pourtour de la rampe et un coin des loges de gauche, le tableau figure d'un côté — le côté cour — les danseuses en exercice, le directeur de l'Opéra derrière elles, assis à califourchon sur une chaise, le chapeau sur la tête ; de l'autre — le côté jardin — des danseuses debout, qui s'étirent, bâillent ou rattachent leurs souliers. Un double de ce tableau a été vu à l'exposition centennale de 1900. Il appartient à Mme Cobden-Sickert.

Notons-en aussi une variante au pastel, datée de 1874, mais très différente. L'on n'y voit plus le pourtour du plateau, mais encore le directeur à califourchon sur sa chaise; il a à côté de lui un autre personnage nonchalamment étendu sur une autre chaise ; le chef de ballet, affairé au milieu de ses élèves, les bras en avant, indiquant un mouvement, et, à gauche, l'extrémité du manche d'une contrebasse surgissant au tout premier plan.

De la même année que la *Répétition de ballet sur la scène*, date la *Classe de danse*. Dans le foyer de l'ancien théâtre de la rue Le Peletier, sous la direction du maître de ballet, le père Pluque, qui les regarde, les mains appuyées sur un énorme gourdin, ses élèves sont éparpillées autour de lui, les unes s'exerçant, les autres, au fond, à droite, assises sur des gradins, deux autres, à gauche, au premier plan, l'une debout, un éventail à la main, l'autre juchée sur un piano, le museau en avant. Cette dernière a été ajoutée postérieurement.

Comme les précédentes, cette toile se trouve au Louvre, grâce au legs de J. de Camondo. Elle avait appartenu à un amateur anglais et à Manzi. Il en existe une variante, datant probablement de 1875, dans la collection Payne, à New-York, ayant fait partie auparavant de la collection Faure. *La Répétition de ballet sur la scène*, en grisaille, et la *Classe de danse*, figurèrent à la première exposition des Impressionnistes, ouverte en avril 1874, boulevard des Capucines. Elles soulevèrent un haro presque général. Pour ainsi dire seul parmi les critiques, Ph. Burty osa prendre leur défense dans *la République Française* : « Personne, en réalité, écrit-il, n'a encore fait connaître comme lui — Degas — le portrait de la danseuse ».

Ne manquons pas de signaler une autre petite *Classe de danse*, un *Intérieur des coulisses* et un dessin au bistre, des plus remarquables, d'une *Répétition sur la scène*.

En 1876, Degas expose aux Impressionnistes *Trois danseuses* en jupes



LE BALLET

Photo Vizzavona. Collection de M. G. Viau

de tulle jaune, enlacées, dressées sur leurs pointes, tandis que d'autres danseuses se devinent au second plan ; une *Danseuse* penchée en avant, une troisième *Danseuse vue de dos*, et une quatrième *Danseuse rattachant son soulier*.

A la vente Henri Rouart — nous n'en avons pas fini avec les merveilles du maître qu'elle a vu disperser — se trouvait un *Exercice de danse* très proche de celui dont il vient d'être question ; trois ballerines à contre-jour, dans une pièce éclairée par une haute fenêtre laissant apercevoir les maisons d'en face ; la première danseuse fait des pointes, la seconde rattache son soulier, la troisième, de dos, arrange sa jupe.

A côté de ce tableau, plaçons la *Danseuse chez le photographe*, où, dans un atelier froid et nu, éclairé également par une fenêtre laissant voir les bâtisses d'en face, une longue danseuse se pose, dans le mouvement du pas auquel elle doit son succès. Cette toile a fait partie de la collection du comte Doria.

Degas envoie au Salon des Impressionnistes de 1877, un pastel, *Danseuse sur la scène*, tenant à la main un bouquet qui vient de lui être jeté, elle s'avance vers la rampe, les bras étendus, jaillissant des gazes et des mousselines, au milieu des ondes lumineuses, accompagnée par les harmonies de l'orchestre, tandis qu'à gauche, au fond, d'autres danseuses évoluent devant les flots du troisième acte de l'*Africaine*. Provenant du legs J. de Camondo, ce dernier est aujourd'hui au Louvre.

C'est à la même exposition de 1877, croyons-nous, que figurèrent les deux *Danseuses à la barre*, s'exerçant dans une salle nue, meublée seulement, à gauche, d'un arrosoir à terre ; l'une des deux danseuses, de profil, tend la jambe droite en arrière, sur la barre, l'autre, de dos, maintient sur cette barre également, sa jambe droite levée. C'est ce tableau qui, à la vente Henri Rouart, fut l'objet d'enchères inusitées par la peinture moderne, puisqu'il atteignit le prix de 435.000 francs, ce qui, avec le 10 0/0 de rigueur, arrive au chiffre de 478.500 francs.

Des *Danseuses à la barre*, il existe une répétition, avec quelques variantes, dans la galerie Havemeyer, de New-York. Un dessin de l'une d'elles a paru dans le premier numéro de l'*Impressionnisme*.

A l'exposition des Indépendants de 1880, ouverte rue des Pyramides, Degas montra un *Examen de danse* où figurent deux danseuses en jupe de gaze, une autre en tenue de ville, et la mère de l'une d'elles, incontestable concierge, en bonnet et en châle à ramages ; un *Exercice de danse* dans une

grande pièce où diverses danseuses s'exercent au son d'un violon, tandis que d'autres, assises, les regardent.

Enfin, une peinture à l'huile, *Jeune femme assise au balcon*; un pastel : une *Jeune femme penchée au bord d'une loge*, vers la scène.

« Voici, écrit J. de Goncourt dans son *Journal*, le *Foyer de la Danse* où sur le jour d'une fenêtre se silhouettent fantastiquement des jambes de danseuses descendant un petit escalier avec l'éclatante tache rouge d'un tartan, au milieu de tous ces nuages blancs ballonnants, avec le repoussoir canaille d'un maître de ballet ridicule. Et l'on a devant soi, surpris sur nature, le gracieux tortillage des mouvements et des gestes de ces petites filles-singes. »

Des *Répétitions* et *Examens de danse* où, comme l'a dit Ch. de Boigne dans les *Petits mémoires de l'Opéra*, chaque danseuse abdique toute coquetterie, tout rouge, tout blanc, tout empire, où le maître de ballet n'est pas un homme, rapprochons un autre tableau où figurent, dans une vaste salle aux fenêtres descendant jusqu'au plancher, les exercices de *Trois danseuses* éclairées à contre-jour, on pourrait dire de quatre danseuses, car l'on aperçoit, à droite, en l'air, la jambe d'une quatrième, tandis qu'à gauche, coupé par le cadre, à la hauteur du buste, un vieux violoniste, assis, voûté, blasé, désabusé, leur marque la mesure sur son instrument. Ce tableau a fait partie de la collection Henri Rouart.

Voici un autre *Exercice de danse*, dans cette même salle dont il vient d'être question, au plancher sillonné de huit et d'entrelacs, tracés par l'arrosage, où les ballerines évoluent presque à une extrémité de la vaste pièce. Le premier plan du tableau est vide ; au second plan, à gauche, assis sur une chaise de paille, un violoniste à longs cheveux bruns, dont on ne voit que le dos, accompagne les danseuses dont les jambes se lèvent et s'abaissent, les têtes s'inclinent ou se redressent en cadence. Autre *Exercice* où de nombreuses ballerines s'exercent, celles du fond de la pièce, près des fenêtres, à la barre ; d'autres, moins loin, rajustent leurs chaussures, assises sur des banquettes ; une autre, le pied appuyé sur une contrebasse, posée sur le plancher, renoue les cordons de son soulier.

Arrêtons-nous maintenant à ces quatre *Danseuses devant un portant de verdure* à gauche, en avant d'un fond de paysage, donnant le dernier coup d'œil à leur toilette.

Nouvelle *Danseuse* seule, probablement une débutante ; au second plan, la main gauche sur la barre, elle lève une jambe selon la mesure que marque

DANSEUSE RAJUSTANT SON BRODEQUIN

(Dessin rehaussé)

Atelier de l'artiste.



sur son violon un piteux musicien, au premier plan, en partie mangé par la bordure.

Puis, toujours dans cette même salle, *Trois danseuses* en arrière d'une de ces grandes fenêtres, par conséquent à contre-jour, occupées à divers exercices.

Dans ces différents tableaux, toiles ou pastels, il semble, si on ne le voit pas, qu'on entende le professeur (qu'il s'agisse de Pluque, de Mérante, de Mmes Théodore ou Mérante) dire à ses élèves : « Attention aux mouvements, aux positions, que jamais une cheville ne soit plus haute que l'autre ; veillez à votre démarche, à votre attitude, à la position de vos bras », etc., etc.

Que Degas l'eût voulu ou non, certaines de ces compositions, à côté d'autres plus âpres, donnent une impression de grâce, de douceur, de légèreté presque ailée.

A l'exposition des Impressionnistes de 1881, Degas montra un monsieur en frac, causant avec une *Danseuse derrière un portant* et une *Statuette de petite danseuse* dont nous parlerons plus loin.

A la vente Henri Rouart se trouvaient *Trois danseuses* à contre-jour.

N'oublions pas quatre *Danseuses au foyer*, trois, sur une banquette, occupées à de menus détails de leur toilette, la quatrième en arrière et debout, s'éventant. L'on sait de nombreuses études nues et habillées, crayonnées en vue de ce tableau. Il est vrai que, pour ses compositions, Degas dessinait d'innombrables préparations.

N'oublions pas non plus, la *Danseuse montant un escalier*, toile d'un caractère particulier, peinte vers 1884, aujourd'hui au Louvre par suite du legs J. de Camondo. Elle avait précédemment fait partie de la collection Venere. Cet escalier se retrouve dans diverses compositions du maître, où il joue un rôle plus ou moins important.

Puis ce sont des pastels ; d'abord, quatre, actuellement au Louvre, légués par J. de Camondo : une *Danseuse, un bouquet dans les mains, saluant*, sur la scène, dessinée sans doute vers 1877 et qui a probablement figuré à la troisième exposition des Impressionnistes, rue Le Peletier ; une *Danseuse vue de dos*, crayonnée — croirions-nous volontiers — l'année suivante ; une danseuse tenant encore un bouquet — *Fin d'arabesque* — datant vraisemblablement de 1880, reprise à l'huile ; enfin, trois études de *Têtes de danseuses*, au crayon de couleur sur papier bistre, exécutées vers 1886.

D'autres pastels, provenant en grande partie de la vente Henri Rouart ; des *Danseuses sur la scène*, dont une, au premier plan, met

un genou en terre, lève les bras au-dessus de la tête, en un mouvement gracieux (une variante à l'aquarelle a appartenu à Roger Marx) ; une autre *Danseuse, en robe verte*, à fleurs rouges et jaunes, à la tignasse rousse, sort de sa loge, penchée en avant et tient sa jupe à deux mains ; une autre, debout, de profil, le visage commun, la mâchoire en avant, un éventail ouvert à la main ; une autre, devant un poêle sur lequel chauffe une bouilloire, debout, lisant un journal. Faut-il poursuivre cette nomenclature?

Mentionnons *Deux danseuses à mi-corps*, près d'un portant, attendant le moment d'entrer en scène ; un *Premier sujet*, en robe verte semée de fleurs, remontant le théâtre, dont le fond représente le bord de la mer ; *Le pas battu*, par une ballerine en jupe de gaze, qui fait une pirouette, tandis qu'à sa droite, une autre danseuse la regarde. Ces trois pastels proviennent de la collection Alexis Rouart. *Devant un balcon*, loge de côté, vue de l'orchestre, avec sa décoration de stuc doré, son rebord de velours grenat, d'où émerge le buste, ou plutôt la tête d'une spectatrice en grande toilette de soirée, regardant sur la scène invisible. Voici encore *Trois danseuses en buste*, ou plutôt à mi-corps, la première, levant un bras en l'air, dans un mouvement d'assouplissement, les deux autres rattachant à l'épaule l'agrafe de leur corsage ; deux autres, auxquelles des mères ou sœurs aînées, en tartans et chapeaux miteux, renouent quelques cordons de leurs jupons ou de leur tutu ; d'autres encore, qui remontent leurs bas, assujettissent leurs jupes, revoient des détails de leur costume avant d'entrer en scène.

Voici encore *Trois danseuses roses* — toujours au pastel — de la collection Durand-Ruel ; l'*Attente*, aujourd'hui dans la galerie Havemeyer, à New-York, après avoir appartenu à M. Clapison, de Paris : assise sur une banquette d'antichambre, une femme en toilette sombre, trace avec la pointe de son ombrelle des dessins sur le plancher, tandis qu'à ses côtés, une danseuse en costume de théâtre, penchée en avant, rattache les cordons de son soulier.

Puis, le pastel de *La famille Mante*, figurant deux fillettes, l'une en robe de ville, l'autre en costume de danse, de qui la mère, derrière elle, achève de boutonner le corsage ; œuvre expressive et narquoise au possible, appartenant aujourd'hui à Mme Montgomery Sears, après avoir fait partie de la collection Viau. De cette exquise composition, il existe une répétition. Puis encore, le pastel d'une *Danseuse dans sa loge*, auprès d'une table de toilette, debout, tandis qu'une habilleuse, à genoux derrière elle, agrafe

DANSEUSES ROSES

DANSEUSES VERTES

son corsage, et que, dans l'ombre, à gauche, se devine un monsieur en habit, à barbe noire. Cette dernière œuvre a fait partie des collections Clermont et Viau.

Notons ensuite deux *Danseuses sur la scène*, se baissant, dans une figure de ballet, le bras droit en avant, enveloppées dans l'envolement de leurs jupes, éclairées par les feux de la rampe, tandis qu'au second plan s'estompent d'autres danseuses, dont les têtes sont coupées par le cadre ; deux autres *Danseuses assises sur une banquette*, occupées, l'une à arranger son soulier, l'autre à remonter son maillot; d'autres danseuses, assises, debout, au moment d'entrer en scène, rectifient quelque détail de leur toilette, remontent leurs bas, rattachent leurs escarpins, renouent un ruban, tapotent leurs jupes ; une partie du *Corps de ballet*, pris en enfilade, vu d'une avant-scène, appartenant ou ayant appartenu également à M. Viau. Viennent d'autres *Danseuses au foyer*; une *Danseuse s'exerçant à la barre*, tandis qu'un musicien, au premier plan, racle lamentablement du violon; une autre *Danseuse quittant la scène* et rentrant dans les coulisses, où, derrière un portant, un monsieur, en habit et cravate blanche, l'attend et la surveille. D'autres, appuyées contre un montant, éclairées par les herses, attendant le moment de se montrer, prêtes à surgir sur le plateau ; d'autres danseuses encore, dans toutes les attitudes, toutes les positions.

Signalons, au musée du Luxembourg, l'*Etoile*, sujet que Degas a souvent interprété (à quelques variantes près); dans l'éclat de son succès elle exécute sa dernière figure en descendant sur le bord du plateau, contre l'orchestre, éclairée par les lumières de la rampe et des herses, tandis que, dans les fonds, aux trois quarts cachés par des portants, on aperçoit vaguement d'autres danseuses et un personnage en habit noir; une *Danseuse assise sur une banquette*, qui se baisse pour rattacher son soulier, les bras tendus, la tête à la nuque infléchie, les omoplates saillantes, les jambes écartées. Le dos maigre se modèle en pleine lumière. La jupe de gaze blanche, que ravive un nœud de couleur, s'étale sur la banquette ; les figurants, ou plutôt les choristes, vus en enfilade, dans cette perspective de bas en haut chère à Degas, sont coupés à mi-corps, au premier plan ; en pied, au dernier — sans doute, dans l'opéra des *Huguenots* —, ils chantent la fameuse phrase : « Nous le jurons » ; certains, les bras en avant, brandissent une épée ; d'autres, la main sur le cœur, presque tous la bouche grande ouverte, grimacent.

Deux *Danseuses en scène* ; la première, une jambe en l'air, l'autre sur

ses pointes, un bras projeté en avant ; la seconde, à demi coupée par la bordure ; *Avant d'entrer en scène*, fouillis étrange, mais d'une observation des plus justes, de danseuses, dans les attitudes les plus imprévues.

Dans une salle d'exercices, deux *Danseuses*, l'une de profil, presque de dos, assise sur une longue banquette (qui traverse la composition de part en part), penchée en avant, rajustant son bas et rattachant son soulier ; l'autre, sur un autre siège plus bas, au fond, à droite, un châle sur les épaules, à demi endormie, le visage appuyé sur la main gauche, le coude au genou.

Puis, trois danseuses, *Les danseuses grecques*, dressées sur les pointes, qui se suivent, répétant le même geste, les bras en guirlande, dressés sur la tête, les cheveux dénoués tombant sur les épaules, en avant d'un décor de troncs d'arbres espacés.

Le Baisser de rideau. C'est la fin du ballet, l'orchestre achève les dernières mesures ; le public quitte les loges, les stalles, le parterre ; la dernière arabesque sur la scène est prête à se disloquer. Deux coryphées, sur le bord du plateau, vont disparaître derrière le rideau qui descend, les herses s'éteignent ou vont s'éteindre ; les lumières de la rampe les éclairent de bas en haut, illuminant leurs jambes, les gazes de leurs jupes, le bas de leur corsage ; en avant, aux places des musiciens, on ne distingue que vaguement les manches des contrebasses. Le mouvement des jambes des danseuses semble presque désordonné et fait involontairement songer — qu'on nous pardonne ce rapprochement presque irrévérencieux — à celui des cracks s'impatientant sur le turf, au moment de s'élancer vers la pelouse.

Derechef, *Danseuses s'exerçant* aux pliés, aux dégagés, aux ronds-de-jambes, aux battements, aux ports de bras, sous la direction de leurs professeurs ou sans eux, exécutant des mouvements d'assouplissement, se baissant, se redressant, puis, l'exercice fini, étalant sur leurs maigres épaules, sur leur poitrine en sueur, des fichus de laine, des châles de toutes couleurs.

Bien d'autres pastels de danse, achevés ou non, tous très curieux, d'une maîtrise absolue, seraient encore au moins à signaler, car, de la danse, Degas a tout vu, tout interprété. Il n'est pas un mouvement qu'il ait oublié, une attitude qu'il ait négligée. Les équilibres les plus osés, les plus instables, ont trouvé en lui leur interprète fidèle et averti.

Dans nombre de ces pastels, on trouve la genèse des compositions dont nous avons parlé. Ce sont — nous sommes bien obligés d'y revenir — des danseuses dans leurs loges, au foyer, dans les coulisses, se recoiffant, rattachant un nœud à leur corsage, inspectant la semelle de leurs escarpins,



L'ARLEQUIN

Photo Durand-Ruel.

tirant leurs bas, répétant un pas, s'assouplissant à la barre, s'étirant, bâillant, faisant bouffer leurs jupes ou les aplatissant, jouant de l'éventail, assises sur une banquette, causant entre elles, sujets se rapprochant tous, plus ou moins, de ceux déjà inscrits. Voici des danseuses qui attendent dans la coulisse, derrière un portant, prêtes à entrer en scène ; en voilà qui évoluent sur le plateau, dansant seules ou en groupe, saluant le public. Notons encore des figures de ballerines séparées, prises et reprises plusieurs fois, comme en témoignent les répétitions du même mouvement, de la même attitude, à quelques légères variantes près.

A côté de ces dessins, il convient de faire place à des *nus*, figures isolées ou groupées, exécutées en vue de compositions que nous connaissons et prouvant avec quelle attention, quel soin, quelle réflexion Degas procédait, loin de rien laisser au hasard ou à l'improvisation.

Puis des vues de la salle : derrière l'orchestre se dressent des contrebasses et des pupitres, c'est l'entr'acte ; les abonnés, debout ou assis, les lorgnettes sur les yeux, les braquant de tous côtés, fouillant les loges aux draperies rouge et or d'où émergent des bustes de femmes aux épaules nues près d'élégants cavaliers en habit noir ; derrière ces habitués, au-dessus de l'obscur parterre, la longue courbe de l'amphithéâtre où, comme sur un damier, les robes claires des femmes ravivent les vêtements sombres des hommes.

Arrêtons-nous à quelques dessins et pastels, plus ou moins achevés, consacrés à la *Comedia dell'Arte*, à la pantomime proprement dite : voici *Arlequin*, sa batte dans une main, arrêtant de l'autre *Colombine* qui essaie de lui échapper; *Arlequin*, en avant d'autres personnages indécis se perdant dans les fonds ; une *Entrée de masques*, etc., etc...

Les ballets russes, représentés au théâtre du Châtelet, et plus tard à l'Opéra, en 1909, à la fois sauvages et raffinés, rompant violemment avec nos traditions, complètement en opposition avec notre art chorégraphique, voire avec le décor de nos scènes, ne pouvaient que frapper Degas, et il en suivit les diverses représentations avec le plus vif intérêt. Il fut profondément captivé par leur côté jeune, faunesque, par leur naturalisme, outrancier et primitif, par la trépidation, la furie de ces danses, et aussi par leur douceur et leur tendresse.

Au Châtelet, il eut vite fait d'apprécier le charme étrange et si particulier des ballets des *Sylphides*, du *Prince Igor*, du *Spectre de la Rose*, de *Cléopâtre*, aux costumes, aux couleurs violentes et contrastées, dessinés

par Bakst, dansés par Nijinski, Mlles Anna Povlovna, Kursanvina, etc.

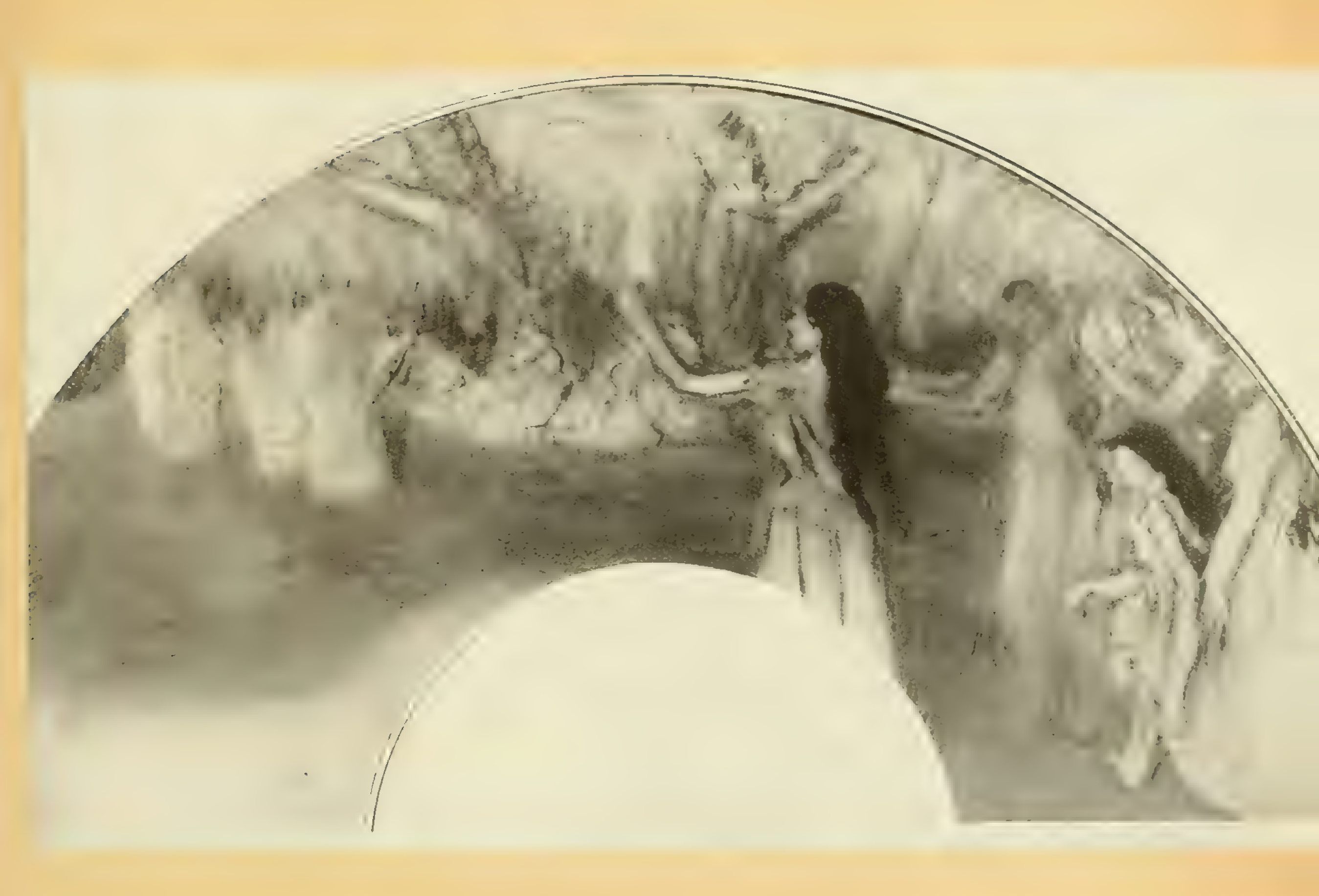
Ce qu'il retint surtout de ces danses slaves, filles du steppe, c'est leur sauvagerie, leur rudesse, leur frénésie, leur sensualité naïve, leur poésie primitive, c'est le bondissement, le renversement, l'enlacement furieux des danseurs et danseuses aux mollets énormes, comme l'a écrit le comte Robert de Montesquiou ; c'est l'impression de plaisir quasi-bestial qui se dégage de cet enchevêtrement de couples enragés, lesquels semblent évoluer sans peine, sans fatigue, malgré la violence de leur pantomime. De ces danses, dont les protagonistes semblent aisément exécuter leurs tours de force, et qui nous laissent haletants d'admiration, Degas n'a cependant laissé que quelques pastels et dessins inachevés, plus ou moins poussés, certains d'entre eux ne sont même que de simples indications ; mais tous disent l'emportement, le tumulte, la frénésie des épisodes qu'ils évoquent.

Voici un premier groupe de danseuses aux cheveux dénoués, en chemisettes claires à manches bouffantes, à courtes jupes recouvertes de passementeries, des bottes rouges aux pieds, trépidant en une sorte de farandole effrénée ; voilà un second groupe de danseuses, au type kalmouk ou tartar, bondissant avec un entrain forcené ; un troisième, traité assez sommairement, où deux danseuses sautent avec une égale violence, puis un quatrième, un cinquième, montrant des ballerines en des attitudes non moins passionnées, des enchevêtrements également furieux.

Entre 1875 et 1885, soit pendant une période embrassant une dizaine d'années au plus, Degas peignit un certain nombre de feuilles d'éventails. Il les exécuta à l'aquarelle, au pastel, au dessin rehaussé de couleurs, parfois à l'aide de ces divers moyens amalgamés, sur soie, sur parchemin, le plus ordinairement sur léger carton.

En peignant ces éventails, qui sont, bien entendu, comme tout ce qui est sorti de ses mains, de la plus haute valeur, Degas ne faisait que suivre la voie tracée par d'illustres devanciers. Watteau, Boucher, Rosalba Carriera en exécutèrent à l'aquarelle, à la gouache au XVIII[e] siècle ; leur exemple fut suivi au XIX[e], par Horace Vernet, Léon Coignet, Robert-Fleury, Eugène Lami, Diaz, Gavarni, Camille Roqueplan (qui peignit à l'aquarelle l'éventail de mariage de la duchesse d'Orléans), par Ingres même, qui représenta sur une feuille d'éventail, dans une sorte de style étrusque, la fable de *Diane et Endymion*.

Les éventails des peintres que nous venons d'énumérer s'expliquent, ont une raison d'être, puisqu'ils furent montés, ceux de Degas, destinés



ÉVENTAIL

Collection de M. P. Paulin

DANSEUSE A LA BARRE

(Pastel)

Ancienne collection de M. Jacques Doucet


Degas



DANSEUSES AU REPOS

Photo Durand-Ruel.

à rester rigides, encadrés, ne s'expliquent guère, mais qu'importe ?

A l'exposition des *Intransigeants*, qui eut lieu 28 avenue de l'Opéra, Degas envoya cinq éventails reproduisant des sujets de danse. Ce fut le moment de sa plus grande ferveur pour cette forme d'art.

Parmi les principaux éventails de Degas, signalons en quelques-uns. Un premier provenant de la vente Alexis Rouart, sur soie, représente *Le commencement d'un ballet à l'Opéra* : au centre, le ballet descend sur la scène, à droite, au premier plan, l'étoile va faire son entrée ; au fond, du même côté, on aperçoit des jambes de danseuses, la partie gauche du plateau est sombre et vide.

Un second, à l'aquarelle rehaussée de pastel, a figuré à la vente Roger Marx, il montre au premier plan, à droite, derrière un portant sombre, *Trois danseuses* attendant le moment d'entrer en scène; plus loin, sur le plateau, d'autres danseuses suivent les indications du professeur qui les dirige. Un troisième nous fait assister à une scène de pantomime entre *Arlequin et Colombine*, un quatrième, au *Ballet de Sigurd*.

Notons-en un tout à fait à part, dessiné au pastel, sur fond clair, souvenir du voyage de Degas en Espagne en 1880, représentant une *Danse d'Andalous et d'Andalouses*, en des costumes assez voisins de ceux du *Barbier de Séville*.

« Les Muses, se plaisait à dire Degas, ont chacune leur fonction. Clio, préside à l'histoire ; Euterpe, à la musique ; Thalie, à la comédie ; Melpomène, à la tragédie ; Erato, à la poésie légère ; Polymnie, à l'ode ; Uranie, aux sciences ; Calliope, à la poésie épique ; Terpsichore, à la danse seule. Mais, dès que les muses ont accompli leur tâche, toutes se mettent à danser ensemble. »

Degas voulait-il, par cette observation, prouver la supériorité de la danse sur les autres arts et expliquer ainsi sa préférence?



ARLEQUIN ET COLOMBINE

Photo Durand-Ruel.



LES POINTES A LA BARRE
(Dessin)

Atelier de l'arti



L'ATTENTE

Photo Durand-Ruel.





DANSEUSE DANS SA LOGE

Collection de M. G. Viau



DANSEUSE ROSE

Collection de M. H. Laurent.

TROIS DANSEUSES

(Pastel)

Ancienne collection de M. Jacques Doucet





AU THÉATRE

Photo Durand-Ruel.



AVANT LE BALLET

Photo Durand-Ruel.



DANS LES COULISSES

(Lithographie originale)



ARLEQUIN ENTRE DEUX DANSEUSES



L'ENTRÉE DES MASQUES

Photo Vizzavona.

Collection de M. G. Viau

DANSEUSES

(Deux dessins, pastel et aquarelle)

Collection de M. Henry Lerolle

Atelier de l'artiste.





BALLET DE L'AFRICAINE

Photo Durand-Ruel.



EXERCICES DE DANSE

Ancienne collection de M. Jacques Doucet



LE BAISSER DU RIDEAU

Collection de M. Durand-Rue



TEMPS DE REPOS



LA RÉPÉTITION AU VIOLON

Photo Durand-Ruel.



LA DANSEUSE CHEZ LE PHOTOGRAPHE

Photo Sardnal.

Le Café-Concert.

A côté des scènes de la danse, il faut placer les interprétations du Paris noctambule, des cafés, des cafés-concerts, des cirques, que Degas a, le premier et le seul peut-on dire, saisis dans l'éclairage factice du gaz et de l'électricité.

Voici d'abord des *Femmes à la terrasse* d'un caboulot ou d'une brasserie. Elles figurèrent à l'exposition des Impressionnistes de 1877 et se trouvent aujourd'hui au musée du Luxembourg — legs Caillebotte —. Elles sont assises devant des tables de marbre, entre des colonnes, au milieu des éclats fulgurants de la lumière électrique. L'œuvre, brutale, violente, est d'une franchise et d'une vérité douloureuse, presque terrible. La crudité des reflets des globes incandescents accuse la vulgarité des traits de ces chanteuses populaires, voire populacières, accentuant d'un geste canaille les gravelures qu'elles lancent à plein gosier, et souligne les tares de leurs visages, les grossièretés de leur musique. « De ces malheureuses, écrit G. Rivière, dans le premier numéro de l'*Impressionnisme*, en voilà une qui fait claquer son ongle contre sa dent, qui est tout un poème », navrant poème ; « une autre étale sur sa table sa grande main gantée. Dans le fond, le boulevard, dont le grouillement diminue peu à peu. C'est une page d'histoire extraordinaire ».

Passons à un beuglant où, derrière la chanteuse, sont assises de nombreuses comparses en robe décolletée, un éventail ou un bouquet entre les mains, alors qu'en avant de l'estrade, on aperçoit les têtes des musiciens, les manches de contrebasses et les chapeaux des plus proches spectateurs ; c'est la *Chanson du chien*, superbe pastel, tout aussi cruel, montrant à droite, au premier plan, sur une estrade de café-concert, aux Champs-Elysées, devant une haute colonne, et se détachant en pleine lumière, une diseuse, de profil, à la tignasse rousse, vue jusqu'au dessous

de la taille lourde, mafflue, lançant, la bouche largement ouverte, des idioties qui mettent en joie son public et mimant, de ses mains haut gantées, le geste d'un chien qui agite ses pattes de devant, tandis qu'à gauche, au second plan, les spectateurs s'agitent et s'ébrouent, éclairés dans le fond par des globes lumineux surgissant en avant des feuillages des arbres. L'œuvre est d'une vérité saisissante.

Dans un décor analogue, *La Chanteuse la Becat*, si applaudie il y aura bientôt quarante ans, se déhanche et dégoise quelque ineptie à double sens, devant des auditeurs qui se pâment.

Un autre pastel représente, dans les coulisses d'un bouiboui quelconque, une *Chanteuse rousse*, commune, nu-tête, vue jusqu'à mi-jambes, les cheveux relevés sur les tempes, en robe rose et châle rouge ; elle tient une partition dans les mains, regarde du côté de la scène que l'on devine, tandis que près d'elle se détache un long jeune homme, le chapeau sur la tête, rejeté en arrière, son gigolo sans doute, coupé par la bordure.

Au Louvre se trouve un *Café-concert* daté de 1883, provenant du legs J. de Camondo.

Le musée de Lyon a acquis dernièrement un autre pastel de *Chanteuse de café-concert*, qui n'est pas moins suggestif.

Notons ensuite une *Chanteuse*, vue jusqu'aux genoux, aux maigres épaules émergeant d'un corsage de tulle vert — d'où son titre de *La Chanteuse verte* — au visage commun, au teint mat, aux cheveux coupés à la chien, la tête relevée, un bras remonté à la hauteur de l'épaule, l'autre tombant le long de la hanche, — d'une vérité sans pareille.

Signalons deux peintures à l'huile. D'abord une femme, au masque commun, un gros bouquet piqué au corsage clair décolleté, outrageusement serré, des gants blancs montant au-dessus du coude ; elle fume, assise dans un fauteuil, en attendant le moment de monter sur l'estrade. Puis, une *Actrice dans sa loge*, debout devant sa table de toilette encombrée de fioles, de petits flacons, de boîtes de fard et de cosmétiques ; elle jette un dernier coup d'œil sur son miroir, tandis qu'au fond apparaît la tête de l'aboyeur qui lui glapit l'entrée en scène.

D'autres peintures, d'autres pastels seraient à citer, montrant, toujours sur les planches, ces mêmes chanteuses à la courte taille, aux grasses épaules, au corsage plus qu'opulent, au visage bêta, à la bouche bée, au maintien inconsistant. L'on ne saurait les passer toutes en revue et c'est dommage, car ces études de cafés-concerts, observe G. Rivière, vous font beaucoup



LE CAFÉ-CONCERT

Collection de M. G. Via



AU CAFÉ-CONCERT

(Lithographie originale)

plus d'effet que l'endroit lui-même, parce que l'artiste a une science et un art que vous ne possédez pas. Il est tel de ces Cafés-concerts — la femme en robe rouge — qui est de tout point merveilleux

Quel art dans les femmes du fond, en robes de mousseline, l'éventail à la main, lourdes ou maigres, stupides, aux petits yeux clignotants ou rieurs ; et dans les spectateurs du premier plan, la tête levée, le cou tendu, attentifs à la chanson grossière, pimentée de gestes canailles. La divette est un contralto trempé dans le rogomme, l'idéal de ce public... Mais le mouvement de la chanteuse, qui se penche vers les auditeurs, est extraordinaire. Il est nécessairement le résultat d'un succès. Cette femme ne connaît plus ce que les acteurs appellent le trac...

Il a été dit — nous ne nous souvenons plus par qui — que pour être acteur, il n'est pas besoin d'être intelligent. L'axiome semble à tout le moins vrai pour les chanteuses de café-concert. Si, par hasard, elles ont de l'esprit, ne doivent-elles pas l'oublier pour débiter les stupidités impatiemment attendues ?

L'on n'insistera jamais assez sur le caractère de ces peintures, sur leur véracité. Nul ne saurait, mieux que Degas, exprimer l'enveloppe extérieure de ces malheureuses, dont la vie consiste uniquement en ruses et combats ; rendre avec plus d'acuité ironique leur aspect canaille, leur attitude provocante, leurs regards scintillant sous la tignasse blondasse, leurs gros bras, leurs seins proéminents, leur buste craquant sous le corset, comprimant la chair qui déborde, les hanches et les croupes démesurées.

Encore une fois, Degas a vu et traduit avec une intensité suprême, la navrante tristesse de ces lieux de plaisir, les cafés-concerts, et de leur public. De ces femmes qui en constituent l'achalandage, il a exprimé, d'un trait indélébile, les visages au sourire figé, aux paupières de plomb, aux lèvres outrageusement rouges, à l'allure procace en même temps qu'humble, sinon suppliante. La psychologie misogyne de Degas accuse incomparablement la misère des habituées des cafés-concerts et bouibouis, la vulgarité de leurs types, la bassesse de leur attitude ; impossible de dresser un plus sombre réquisitoire de leur vie abjecte, le tout interprété dans une superbe arabesque, d'un dessin impeccable, d'une coloration chaude, chatoyante, et sans littérature.

C'est encore à la série du théâtre qu'il faut rapporter un *Portrait de femme*, en buste, éclairée de bas en haut par la lumière de la rampe, la tête renversée, le front et les yeux dans l'ombre, la bouche en pleine lumière,

grande ouverte, en robe de soie foncée montante, un bouquet de fleurs à l'échancrure du corsage, le bras droit levé, la main gantée de noir. Œuvre admirable de caractère et de vérité.

Mais laissons le théâtre, le café-concert pour arriver à *Miss Lola, s'enlevant au plafond du cirque Fernando*, par les dents, à l'aide d'une longue corde. Il en est apparu à la vente de l'atelier de l'artiste, un projet au pastel. Le tableau, exposé à la quatrième exposition des Impressionnistes, en 1879, avenue de l'Opéra et à Londres, aux Grafton Galleries, en 1905, est une composition des plus inattendues. En la circonstance, Degas a résolu, comme l'a remarqué Huysmans, la difficulté presque insurmontable de situer dans l'espace la gymnaste, lui donnant pour fond la perspective du plafond à compartiments du cirque, tel que l'aperçoivent d'en bas les spectateurs, et en rendant ainsi la sensation éprouvée à la vue de l'acrobate, laquelle s'élève dans le vide à une hauteur vertigineuse. Mais laissons la parole à Huysmans lui-même :

« Peinture audacieuse et singulière... s'attachant aux poses les plus compliquées et les plus hardies du corps, aux travaux et aux détentes des muscles, aux effets les plus imprévus de la perspective, osant, pour donner l'exacte sensation de l'œil qui suit Miss Lola, grimpant à la force des dents jusqu'au comble de la salle Fernando, faire pencher tout d'un côté le plafond du cirque. »

Dans cette toile magistrale, dans quelques pastels et dessins de moindre envergure, se rapportant encore aux exercices du cirque, Degas a montré, comme l'a écrit G. Geffroy, « l'éloquence funambulesque de Pierrot, l'élan élastique de l'écuyère creveuse de cerceaux de papier, le jeu saccadé de puériles marionnettes », en un magnifique dessin, se modifiant continuellement, recommençant sans cesse une vivante et savante « arabesque ».

Degas aimait à raconter l'aventure que voici. Un jour, à une répétition du cirque Médrano, un clown essaie un exercice de cerceau et le manque ; il le recommence, échoue de nouveau, de même une troisième, une quatrième fois. « Rien n'est impossible à l'homme », murmure le clown en le reprenant une cinquième fois avec le même insuccès, ajoutant aussitôt : « Ce qu'il ne peut faire, il le laisse. » Mais n'oublions point cette parole de Degas : « Quand on est fort, on crève tout. »



CHANTEUSE AU GANT

Photo Durand-Ruel.



LA CHANSON DU CHIEN

(Lithographie)

Les Courses.

Quoique Degas ne fût pas, tant s'en faut, un homme de cheval, un gentleman-rider, il connaît et rend à merveille le superbe animal ; il l'aime pour son élégance, sa belle tenue fringante, nerveuse et l'apprécie pour sa noblesse.

Personne comme Degas, n'a interprété le pur-sang et tout ce qui l'approche. Il est le peintre par excellence des chevaux de courses, des jockeys, des lads, des entraîneurs, du monde si bigarré des pelouses. Il étudie le cheval non seulement dans les champs de courses, les paddocks, mais partout où l'on peut le rencontrer. Son œil subtil le poursuit encore dans les relations mathématiques de son ossature, de son squelette. Il sait à fond ses formes, détaille le jeu de ses muscles, désarticule ses mouvements si variés, ses attitudes si subites, si instantanées et inattendues et il le rend en d'innombrables dessins, parfois résumés en quelques traits incisifs, d'une fidélité et d'une maîtrise sans pareilles. Il modela même un certain nombre de chevaux en terre et en cire.

« Quel dommage, disait-il, qu'un si noble animal déshonore si souvent ceux qui s'occupent de lui », en pensant aux maquignonnages où tant de gens du meilleur monde se laissent entraîner.

La première œuvre de Degas où le cheval tient un rôle est la *Scène de guerre au moyen âge*, exposée au Salon de 1865 ; mais peut-elle être comptée au nombre de ses tableaux de chevaux ? Degas ne se contente pas de poursuivre la tradition de Carle Vernet et de Géricault — les lithographies du premier, la célèbre *Course* du second firent époque —. L'œuvre de Degas en ce genre, beaucoup plus sincère, plus vraie, renouvelle complètement la matière.

Il a brossé nombre de tableaux de courses. En 1863, il peint une course :

Avant le départ. Retouchée par lui en 1880, cette toile fit successivement partie des collections Braine et Manzi. Acquise en 1894 par J. de Camondo, elle se trouve par conséquent au Louvre. Un *Steeple-chase* a figuré, par extraordinaire, à l'exposition des Champs-Elysées de 1866, où il passa inaperçu de la critique, même d'Émile Zola qui, dans le compte rendu du Salon paru à l'*Evénement*, où il se pique de découvrir les talents nouveaux, n'en souffle mot. Il est vrai que, malgré ses prétendues méthodes expérimentales, Zola manque totalement de sens critique et analytique.

Vient ensuite : *La Voiture de courses*, exposée aux Impressionnistes de 1875 ; elle appartenait alors au chanteur Faure, qui posséda un moment de nombreux ouvrages du maître. Viennent encore, et successivement :

Le défilé avant la course, dont les derniers plans représentent le mont Valérien et le coteau de Boulogne — il en existe une variante au musée de Boston et une autre dans les collections Durand-Ruel — ; *Devant les tribunes*, où les concurrents, dont les ombres se profilent sur la piste, passent devant les gradins bondés de spectateurs et de spectatrices aux toilettes printanières. Cette toile — peinte à l'essence — qui figura à l'exposition des Impressionnistes ouverte en avril 1879, avenue de l'Opéra, est aujourd'hui au Louvre — legs J. de Camondo —, après être passée par la collection Faure ; *Les jockeys amateurs*, près d'une voiture dont on ne voit que l'arrière, entourée de gentlemen sur leurs bêtes, avec un horizon de coteaux modérés. Le tableau date de 1880. Puis, une *Course de chevaux* aujourd'hui au musée de Boston ; *Avant le départ* sans doute peint antérieurement à 1892 ; en avant d'un coteau, les chevaux attendent leur placement en ligne pour se lancer sur la piste, frémissants et exaspérés du repos imposé. Les jockeys, bien d'aplomb sur la selle, vont heureusement leur donner le signal de l'élan à travers l'espace ; *Chevaux de course*, montés, tableau ayant figuré en 1894, à la vente Th. Duret ; *Avant la course*, vente Gouspy en 1898.

Il existe d'autres courses encore. Citons d'abord : le délicat *Petit hippodrome*, de la collection Lerolle ; un *Champ de courses*, figurant au premier plan, un landau occupé par des femmes en toilettes claires ; sur la pelouse, des gentlemen et des cavaliers ; des files d'équipages s'échelonnent le long de la piste qui poudroie sous le galop des coureurs ; derrière s'élève un rideau d'arbres. Signalons ensuite deux autres toiles de jockeys montés sur leurs cracks, dans les champs d'exercices ; une troisième toile montrant, de face, les chevaux montés par leurs lads, et partant pour la promenade matinale dans les prés encore couverts de rosée. Puis, à



CHEVAUX DANS LA PRAIRIE

Photo Durand-Ruel.

agreste des environs de Paris, aux vastes pelouses bordées de coteaux verdoyants piqués d'élégantes villas, dominées par des ciels joyeux et légers, dont le peintre exalte à plaisir le poudroiement.

Dans ces diverses compositions, le harnachement des animaux, la carrosserie des équipages, l'allure des cochers, des valets de pied, sont rendus impeccablement.

Le public de ces hippodromes, outre les lads, les jockeys et les chevaux, consiste en gentlemen parieurs, grandes dames, et autres, mais toujours en un monde nettement défini ; Degas, avec son observation sagace, le situe avec une précision absolue. Ce ne peut être que celui des courses, et non un autre. Il faut de toute nécessité, quoique le cheval n'apparaisse pas, faire rentrer dans cette série un important pastel représentant trois jeunes femmes à mi-corps, en toilette d'hippodrome, causant sur un balcon de tribunes.

Notons, du maître, une dernière toile de chevaux, dans un genre différent — il ne s'agit plus des élégances du turf — dont le dessin reste aussi infaillible : *Chevaux de labour*, appartenant à M. Durand-Ruel.

Ce qu'il faut également admirer sans réserve, ce sont les fantastiques dessins crayonnés à l'intention de ces mêmes tableaux de chevaux ; plusieurs ont été reproduits dans l'album publié par Manzi et Joyant.



LA VOITURE AUX COURSES

Photo Durand-Ruel.



AVANT LE DÉPART

Photo Durand-Ruel.



FAUX DÉPART

Photo Durand-Ruel.



L'ESSAI DU CHAPEAU

Photo Durand-Ruel.

Modistes.

Il ne faut point négliger d'autres sujets chers à Degas, des plus importants dans son œuvre, par exemple les magasins de modes. En ce genre, il a laissé des productions de tout premier ordre, d'une personnalité dont rien ne peut donner une idée, d'une distinction d'harmonie, d'un raffinement de coloration non moins rares ; ajoutons, d'un style superbe.

Les premiers tableaux de modistes parurent vers 1876. Ils troublèrent et désorientèrent le public, qui resta effaré, ne sachant s'il devait se moquer ou admirer.

Cet étonnement, cet effarement, ne s'expliquent guère si l'on raisonne et réfléchit quelque peu, car en quoi ces intérieurs de magasins de modes seraient-ils moins dignes de l'attention de l'artiste que d'autres sujets, analogues ou différents ? L'intérêt et la dignité de l'œuvre d'art ne dépendent pas de la noblesse du motif interprété. En quoi les modes et modistes ont-elles démérité ? En ces interprétations qui sont toujours des tranches de vie, Degas reste, comme dans toute son œuvre, un peintre d'histoire et des plus grands.

Nous ne décrirons point par le menu ces divers intérieurs de modistes, peints à l'huile ou crayonnés au pastel, aux environs des mêmes années, quoique à des intervalles plus ou moins rapprochés. Ce sont, ainsi que tous les ouvrages sortis du pinceau ou du crayon de Degas, des productions d'une observation sagace, subtile, d'une exécution puissante, large, au dessin d'une maîtrise incomparable, à la couleur d'une richesse intense. Magasins de modes, chapeaux juchés sur de hauts champignons, de jeunes ouvrières évoluant au milieu des plumes, des rubans et des peluches, présentant aux clientes, avec de curieux mouvements de doigts, des toquets ou les capotes légères et coloriées.

Une première toile de modistes, qui figura à l'exposition des Impressionnistes de 1888, montre deux ouvrières, aux doigts déliés et agiles, aux visages communs, de profil, mettant la dernière main à l'ornementation de chapeaux garnis de rubans et d'aigrettes ; l'une à gauche, l'autre à droite, séparées par une forme accrochée à un champignon posé sur une table, devant elles.

Une seconde toile représente deux jeunes modistes près de leurs clientes : l'une assise, de profil, essaie un chapeau avec de curieux gestes de bras ; l'autre, presque encore une enfant, la regarde, appuyée sur un en-cas au long manche. En avant, sur une table, se trouvent d'autres chapeaux, de forme et d'ornementation variées.

Un troisième tableau représente une ouvrière au minois presque canaille penchée vers la droite, le coude et le buste reposant sur la table de travail ; elle contemple le chapeau, monté sur un champignon, qu'elle est en train de garnir. A sa droite, on aperçoit une pauvre poupée de carton.

Quatrième composition, une femme debout, essayant un chapeau devant une psyché ; cinquième, deux femmes assises sur un canapé : l'une pose un chapeau sur la tête de l'autre ; sixième, une élégante, debout devant la glace, essayant un chapeau, tandis qu'une demoiselle de magasin saisit, pour la lui présenter, une capote placée au milieu d'autres, sur un champignon dans la peluche des vitrines ; septième, autre jeune femme essayant encore un chapeau. Notons cette jeune femme debout devant une glace, vue de dos, essayant un chapeau blanc ; une modiste assise, une seconde debout, en arrière, à droite, que l'on distingue à peine, — la première devant un établi sur lequel se dresse un champignon couronné d'un chapeau ; — puis deux autres, assises, le tablier noué autour de la taille, d'autres ouvrières encore, etc, etc.

Est-ce aussi dans la série des modistes — peut-être — qu'il conviendrait de faire entrer un important pastel, donné par un amateur au musée moderne de Berlin : *la Conversation* où, dans un magasin de modes probablement, quoiqu'on n'y aperçoive pas le moindre chapeau, au premier plan, deux jeunes femmes en costume de ville, coupées à mi-corps par le cadre, penchées sur une large table, appuyées sur les coudes, sont en train de causer, la tête tournée chacune d'un côté différent, tandis que, plus loin, une autre jeune femme, près de la devanture ou de la fenêtre, leur tourne le dos ?



CHEZ LA MODISTE

Photo Durand-Ruel.

Blanchisseuses.

A l'exposition des Impressionnistes de 1874, Degas montra pour la première fois deux études de *blanchisseuses*, qui passèrent assez inaperçues. Cinq ans plus tard, à l'exposition du même groupe de 1879, il envoya un nouveau tableau se rapportant à un sujet analogue : deux femmes, de lourds paniers remplis de linge repassé au bras, qui révolutionnèrent le public et firent jeter, dans le *Figaro*, des cris de coq à Albert Wolff. C'était pourtant une merveilleuse interprétation du mouvement et du déhanchement de femmes chargées d'un pesant fardeau, de la courbure des épaules, du bras, de la flexion de la tête, de gestes grands par leur simplicité, loin de toute élégance cherchée, rendus avec une sincérité et une franchise sans pareilles.

Trois ans après, rue Laffitte, chez Durand-Ruel, il présente *Deux repasseuses* côte à côte devant leur table de travail, dans l'atelier : la première, tête baissée, appuie de toutes ses forces, des deux mains, son fer posé sur le plastron d'une chemise d'homme ; la seconde redressée, la bouche comme déclenchée par un large bâillement, une main sur la joue, l'autre à la hauteur de l'établi, tient une bouteille par le goulot — un litre, selon l'expression populaire — c'est là un véritable chef-d'œuvre de naturel et de simplicité. Du tableau, peint vers 1882, il existe une répétition, brossée deux ans après, qui a fait partie des collections Gallimard et Manzi, acquise en 1893 par J. de Camondo, et par conséquent au Louvre, ainsi qu'une étude préparatoire, au pastel, propriété de Mme Chausson.

Notons aussi une *Repasseuse* appuyant le fer de la main droite sur le linge étendu devant elle le long de l'établi où pose sa main gauche, — reproduite dans l'album Manzi-Joyant.

Bien d'autres porteuses de linge, bien d'autres repasseuses succèdent

à celles-ci. Certaines, datées de 1863, les avaient même précédées : une *Repasseuse*, de profil, à l'établi, — dans la pénombre d'un atelier, à la lumière tamisée par les rideaux de la devanture ; — une autre, également au travail. Nous avons dit leur acuité d'observation. Quelle extraordinaire vérité dans ces ouvrières poussant lourdement le fer — le gendarme, selon l'expression faubourienne — sur les camisoles, les chemises ; séchant l'humidité du linge ; écrasant l'empois, les yeux vagues ou fixés ailleurs, loin de leur occupation devenue machinale.

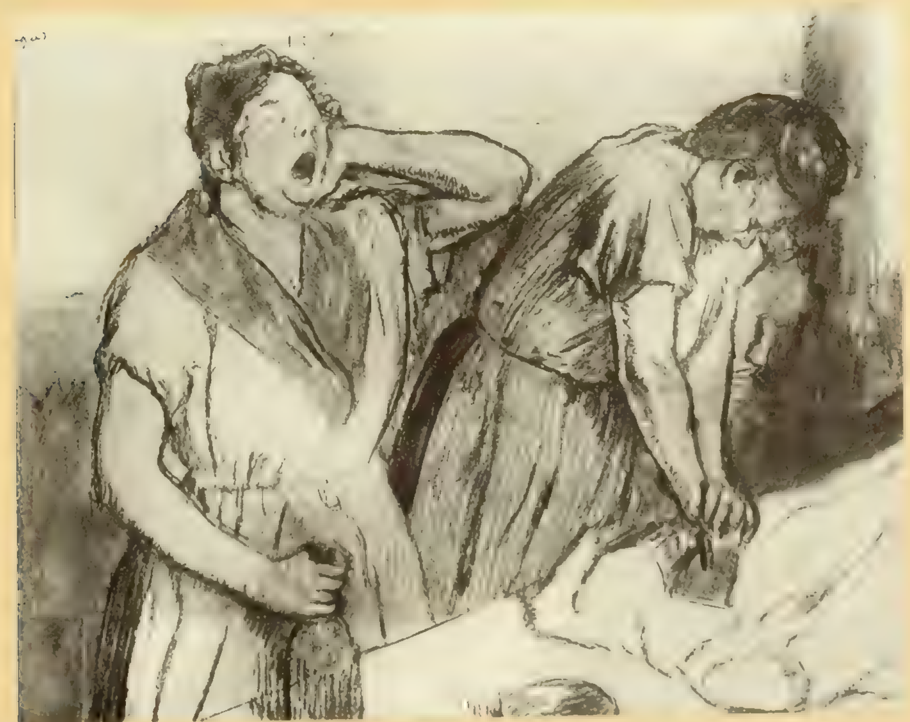
Comme elles le tiennent ferme, ce fer, comme elles le traînent sur les toiles et batistes, les bras tendus, les épaules raidies. Devant ces tableaux si expressifs, il semble que l'on sent l'odeur fade du linge humide, que l'on respire l'atmosphère de buée écœurante du poêle ronflant dans le coin de l'atelier.

Citons encore quelques productions de ce genre. En voici une — de premier ordre — représentant une *Repasseuse à contre-jour* en arrière de fenêtres aux rideaux de percale blanche, repassant un plastron de chemise d'homme, tandis que d'autres chemises sont suspendues par des cordes, au-dessus de l'établi ; une seconde, au pastel, en camisole, les bras nus, coupée à mi-corps par l'établi, appuyant fortement son fer de la main droite sur le linge qu'elle maintient de la main gauche ; une troisième, ayant figuré à une exposition ouverte chez Bernheim jeune en mai 1903 ; une quatrième repasseuse, voûtée, maigre, sèche ; une cinquième, un simple dessin, figurant deux porteuses de linge, dans la rue, se déhanchant sous le poids de leurs paniers, etc., etc.

Dans son journal de l'année 1874, Ed. de Goncourt dit que Degas « a jeté son dévolu sur les blanchisseuses et les danseuses. » « Je ne puis trouver son choix mauvais, poursuit-il, moi qui, dans *Manette Salomon*, ai chanté ces deux professions comme fournissant les plus picturaux modèles de femmes de ce temps pour un artiste moderne. En effet, c'est le rose de la chair dans le blanc du linge, dans le brouillard de la gaze, le plus charmant prétexte aux colorations blondes et tendres. Et Degas nous met sous les yeux des blanchisseuses, tout en parlant leur langue et nous expliquant techniquement le coup de fer « appuyé », le coup de fer « circulaire ».

Degas, au cours de ses promenades dans son quartier, à toutes les rues, Victor-Massé, Fontaine, des Martyrs, de La Rochefoucauld, etc., a su voir et scruter les boutiques d'ouvrières en linge, à travers les vitres de leur devanture. Il a compris la dureté du métier, ses particularités. Il a noté avec





REPASSEUSE. — BLANCHISSEUSES

Photo Durand-Ruel.

une netteté, une sagacité sans pareilles, les gestes, les allures, les mouvements, les attitudes de ces femmes occupées du matin au soir à leur dur labeur. Il a montré l'ouvrière appuyant, avec une lenteur voulue, le plat de son fer sur les chemises et les jupons, le mouvement si particulier de la main serrant avec force le manche de son outil. Dans ces interprétations, il n'a pas plus souligné qu'atténué ; il n'a pas plus ricané qu'il ne s'est apitoyé. Son émotion, ici, comme dans le reste de son œuvre n'a été que purement picturale. Point de littérature.

C'est ce qu'a observé Huysmans, quand il écrit dans un de ses comptes-rendus de Salon : « Moins un peintre a reçu d'éducation, plus il veut faire du grand art et de la peinture à sentiments. Un peintre élevé chez les ouvriers ne représentera jamais des ouvriers. »

En passant, détruisons une légende. C'est bien plus tard que certains critiques ont soutenu que l'*Assommoir* et *Nana*, de Zola, ont été, plus ou moins, la cause inspiratrice des *Blanchisseuses* de Degas.

Degas n'a jamais cherché que l'œuvre d'art : il n'a donc rien de commun avec Zola, qui ne visait qu'à faire la conquête du public. Jamais Degas n'a été à la remorque des littérateurs, qu'il méprisait en tant qu'auxiliaires des peintres. Il était assez riche de son propre fonds et n'avait rien à emprunter à personne.

Nus.

En 1886, Degas expose, chez Durand-Ruel, une suite de pastels de nus : des femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner. Ce ne sont pas, d'ailleurs, les premiers que l'on eût vus de lui ; il avait déjà montré, entre autres ouvrages du même genre, une *Femme sortant du bain*, à l'exposition des Impressionnistes de 1874. Ces nus firent scandale, quoiqu'ils n'eussent rien d'obscène. L'artiste se froissait quand on criait à l'inconvenance de ces sujets, qu'il déclarait, au contraire, absolument chastes et il avait raison. Dans son œuvre entière, il n'y a pas une seule intention équivoque. Il expliquait un jour à G. Moore que ses nus ne représentent que d'honnêtes femmes, lesquelles ne se savent pas regardées, croient avoir fermé leurs rideaux et se livrent à des soins et occupations hygiéniques, telles, en un mot, qu'on les surprendrait par le trou de la serrure de leur cabinet de toilette, et que ces nus n'ont rien à voir avec le nu théâtral habituel.

Faut-il redire que, pour nous, en art, il n'y a ni sujets nobles, ni sujets vulgaires? Il y a ou il n'y a pas d'art ; il s'agit de peinture, rien de plus.

Décrivons successivement quelques nus de Degas.

En premier lieu, ceux qui se trouvent au musée du Louvre, provenant du legs J. de Camondo.

C'est d'abord une femme accroupie, dans un tub, vue de dos ; elle s'appuie, le bras droit tendu, sur le fond de la cuvette de zinc ; le bras gauche, ramené par derrière, sur l'épaule, presse une grosse eponge, dont l'eau lui descend le long des reins. Une seconde baigneuse, assise dans un fauteuil, sur lequel est jeté un peignoir se baisse pour s'essuyer les pieds. Une troisième, dans sa baignoire, s'épongeant la jambe. Une quatrième, après le bain, se tamponne le cou. Une cinquième se lave dans un tub.

D'autres répètent les mêmes gestes, les mêmes attitudes à quelques différences près. Voici une femme se passant l'éponge sur la nuque ; une autre, la jambe légèrement soulevée, se frotte l'échine avec une serviette plucheuse ; une autre est assise sur un canapé, tandis qu'une servante, dont on ne voit point la tête, coupée par le cadre, est en train de la coiffer ; une autre se peigne elle-même, passant le démêloir dans ses lourds et longs cheveux qui lui tombent sur la poitrine et le ventre, lui cachant presque complètement le visage ; une autre enfin sort de la baignoire de zinc, alors que sa femme de chambre lui tend un peignoir.

Viennent d'autres femmes nues, aussi peu accortes, aux tares indélébiles, aux gestes gauches, à l'attitude presque animale, aux poses humiliantes, perdant, comme l'a écrit Huysmans, au point de vue plastique, toute tenue, toute ligne, s'épongeant les aisselles sur leur cuvette, à califourchon sur un bidet, passant leurs bas, paresseusement étendues sur un lit, un fauteuil ou un canapé.

Notons encore une suite de pastels, de dessins rehaussés, plus ou moins poussés, souvent de simples indications au crayon, tous marqués de la griffe du maître ; toujours de femmes mêmement occupées, entrant dans la baignoire, en sortant, se démêlant les cheveux, se frottant avec des serviettes les épaules, la poitrine, les hanches, les bras, les jambes, les pieds ; s'enveloppant dans des peignoirs, aidées par leurs servantes, qui leur apportent le courrier, le déjeuner du matin etc., etc.

Dans l'*Impressionnisme*, qui paraissait alors, et n'eut qu'une existence éphémère, Félix Fénéon décrit très exactement ces femmes à leur toilette secrète : « L'une, le menton à la poitrine, se râpe la nuque ; l'autre, en une torsion qui la fait navrante, les bras collés au dos, d'une éponge qui mousse, se travaille les régions coccygiennes. Une anguleuse se tend ; des avant-bras dégageant des seins en virgouleuses, plongent verticalement entre des jambes, pour mouiller un débarbouillage dans l'eau d'un tub où des pieds trempent. S'abattent une chevelure sur des épaules, un buste sur des hanches, un ventre sur des cuisses, des membres sur leurs jointures, et cette maritorne, vue du plafond, debout devant son lit, mains plaquées aux fesses, semble une série de cylindres renflés un peu, qui s'emboîtent. De front, agenouillée, les cuisses disjointes, la tête inclinée sur la placidité du torse, une fille s'essuie... »

La plupart de ces femmes, vues avec une lucidité implacable et cruelle, détériorées par notre civilisation, sont charnues, communes, les jambes



APRÈS LE BAIN

Collection de M. Durand-Ruel.



LA SORTIE DU BAIN

Photo Vizzavona.

Collection de M. G. Viau

lourdes et courtes, sans galbe et sans lignes ; les chairs plissées, gercées, bleutées, grainées par l'eau où elles viennent de se tremper, par l'air, les mains rouges et vulgaires, les pieds déformés par la chaussure, la taille étranglée par le corset, les hanches avachies par les jupons, les ceintures et le reste.

Ces corps de femmes, mous, flasques, s'écroulent, débordent, s'écrasent. Les muscles font saillie, les membres se disloquent, les torses se ploient, les jambes s'infléchissent, les bras se renversent, les dos s'incurvent, les hanches se relèvent dans les divers mouvements de la toilette et des ablutions intimes.

Sans aucun charme, sans nulle grâce, ces femmes témoignent d'une vérité crue, que l'on pourrait presque dire hostile et vengeresse.

Ces scènes de la femme vaquant à des soins hygiéniques d'une lamentable intimité, que Degas associe à l'idée d'une chatte qui se lèche, se passent dans de petites pièces feutrées, aux murs couverts de toiles ou de percales à fond clair, garnies de tables ou de lavabos couverts de cuvettes, de pots à eau, de peignes, de brosses, de flacons, de boîtes à savons, de fard, d'épingles, de bouillottes, meublées de glaces, de miroirs à main, de canapés, de fauteuils sur lesquels traînent des serviettes et des essuie-mains, éclairées par des fenêtres aux vitres cachées sous de légers rideaux de mousselines, aux portes fermées au verrou. L'on croirait sentir et respirer l'atmosphère lourde, ouatée, pleine de buée et d'humidité chaude, qui se dégage de tels intérieurs.

Quoi qu'on puisse dire, la grâce n'est pas, malgré tout, complètement absente de ces nus. Elle se trouve dans leur disposition, dans les courbes des corps de ces femmes, dans leurs gestes toujours caractéristiques, toujours vrais, toujours élégants, dans le sens absolu des mots.

A ces nus, il convient de joindre la série des *Pédicures* donnant leurs soins à des fillettes ou des jeunes femmes, enveloppées dans des peignoirs plucheux, étendues sur des fauteuils, des canapés, en des salles de bain ou des cabinets de toilette. Une de ces scènes, peinte à l'huile et datée de 1873, passa par la collection Burke de Londres, et fut rachetée par J. de Camondo pour, grâce au legs de ce dernier, arriver enfin au Louvre.

Signalons des femmes en *Tenue du matin*, au seuil du lit, changeant frileusement de chemise, enfilant leurs bas, assises sur un pouf ou une chaise basse, mettant leur corset ou le faisant lacer par une femme de chambre en jupon, en caraco, vaquant à des occupations diverses.

N'oublions pas les *Baigneuses*, qui doivent encore entrer dans la série des femmes à leur toilette ou des nus. De ces dernières, une remet sa chemise sur les bords d'une rivière ombragée ; une petite fille se baigne, à la nuit tombante ; trois vigoureuses campagnardes, aux croupes plantureuses, entrent, le dos courbé, les épaules infléchies, les bras tendus en avant, au soleil couchant qui leur dore l'échine, dans un cours d'eau, suivies d'un chien sans race, qui trotte sur leurs mollets ; en voilà d'autres qui, leur chemise remise, sont paresseusement étendues sur l'herbe d'un pré, à l'abri de grands arbres aux puissantes frondaisons.

« Ce qu'il faut voir dans ces ouvrages, écrit Huysmans, c'est l'inoubliable variété de ces types enlevés avec un dessin ample et foncier, avec une fougue lucide et maîtrisée, ainsi qu'avec une fièvre froide ; ce qu'il faut voir, c'est la couleur ardente et sourde, le ton mystérieux et opulent de ces scènes ; c'est la suprême beauté des chairs bleuies ou rosées par l'eau... » C'est aussi, l'ampleur des simplifications.

Degas n'est point de ceux qui célèbrent la beauté, il ignore ou veut ignorer le nu héroïque. Il ne demande pas l'apothéose de la femme et ne craint pas de toucher à l'arche sainte, aux droits imprescriptibles, paraît-il, de l'art. Ce qu'il entend, c'est rendre la femme contemporaine, loin de l'anecdote, telle que l'ont faite nos mœurs, nos habitudes ; ses façons de s'habiller, chez Worth, Doucet, ou à l'aide de simples confections à prix fixe. Il l'interprète en dehors de toute illusion, de tout mensonge. N'a-t-il pas, comme Ingres, la haine de la beauté de convention, de ce beau ennuyeux qui ressemble à un *pensum du beau*, selon le mot d'Ed. de Goncourt? Il voit la femme, nous venons de le dire, telle qu'elle est, et jusque dans ses attitudes d'avilissement.

Ni dans l'aspect, ni dans le visage, ni dans les formes, ni dans les attitudes de la femme nue de Degas, l'on ne trouve des formules surannées de beauté. Il ne conçoit pas la femme exerçant sa domination sur l'homme. Il la regarde avec l'acuité, la netteté, la clarté qui le caractérise, avec cette impassibilité un peu narquoise qui est bien à lui, mais qui reste, quoi qu'on en ait dit, exempte de haine.

La femme moderne, déshabillée, a-t-elle rien de l'allure triomphante de Vénus Astarté sortant de l'onde amère, des déesses de l'Olympe, des nymphes et des dryades exhibant la beauté de leurs formes dans une clairière, au bord d'un ruisseau ou même de la simple fille d'Athènes ou de Sparte? Aucune Phryné, et pour cause, ne se dévêtira aujourd'hui devant



BAIGNEUSE AU PEIGNOIR (Lithographie originale)

un aréopage. La femme moderne est essentiellement différente de la femme antique, tout au moins au point de vue esthétique. Ces deux femmes n'ont entre elles aucun point de contact ; elles sont aux antipodes l'une de l'autre. La femme nue n'existe plus dans nos mœurs et nos habitudes ; elle est un contre-sens. Nous ne pouvons plus voir en elle que la femme dévêtue. Elle ne quitte plus ses vêtements, comme le montre le logicien qu'est Degas, que pour des soins intimes qui excluent la beauté. Elle est alors gauche, intimidée, mal à l'aise ; ses poses, ses façons de se tenir le prouvent surabondamment.

Les nus de Degas ne prétendent rien symboliser, à l'inverse de ceux des peintres qui sortent de l'école des Beaux-Arts ou des ateliers achalandés. Ils n'entendent être que des expressions de vie, et non des copies attentives d'après nature. Ce ne sont pas des nudités, mais des réalités sévères, surtout austères. Aucune volupté, aucun frissonnement, aucune joie, aucune attirance, aucune exaltation ne s'en dégage. Il semblerait, tout au contraire, qu'à l'instar du mystique moyen âge, le peintre ait cherché à glorifier le dédain de la chair, à la stigmatiser. Ces images qui, chez d'autres, toucheraient à la bassesse ou au moins à la polissonnerie, gardent chez lui un caractère noble et élevé. Il n'a jamais essayé d'y mettre de l'esprit, il est toujours resté l'artiste souverainement hautain et supérieur ; comme partout, il n'a cherché que le caractère.

Rien donc, dans les nus de Degas, qui rappelle le nu antique, ce nu sacré. Prendre de tels sujets, produits de la pire décadence, n'est-ce pas « manquer à la haute et primitive destination de la peinture », à l'intérêt moral, à la perspective du passé, « délaisser tout ce qui force l'esprit à s'élever au-dessus de l'atmosphère commune »? clament, épouvantés, les soi-disant défenseurs des bons principes, pontifes chargés, par eux-mêmes il est vrai, de défendre l'art toujours en butte aux entreprises des barbares aux portes du Capitole.

Les nus de Degas n'ont, d'après ce que nous venons de dire, rien à voir avec les nus d'école approuvés, patentés, mensurés d'après la *Vénus de Milo*, la *Victoire de Samothrace*, la *Diane de Gabies*, résultat et conséquence d'une recette infaillible qui peut servir à tous les pays, canon invariable à l'aide duquel on fabrique les nus d'atelier dont il vient d'être question, mannequins aux têtes minaudières, aux poses empruntées, qui encombrent les salons annuels, sans caractère, à l'anatomie sans muscles, sans nerfs. Qu'ils soient couchés, de face, de dos, sur des lits recouverts de draps

blancs ou de couleur, sur une grève, une prairie ou debout, se détachant sur les tentures sombres d'une chambre, sur les verdures d'une forêt, tout cela ne constitue que pauvres poupées remplies de son, incapables de se mouvoir sans se briser. Ses nus, Degas les établit en dessinateur accompli, les peint dans des valeurs influencées par leur milieu, leur situation, leur ambiance. Jamais sa liberté de facture ne s'est autant affirmée que dans ces nus. Jamais il ne s'est montré plus complet, plus expressif et, en même temps, plus concentré, élaguant toute superfluité.

Ce ne sont souvent que de savants résumés de mouvements, d'étonnantes simplifications.

Est-ce parce qu'il s'agit de ses dernières productions et que, chez les vrais maîtres, cette liberté va toujours en progressant? Il est probable.

Cette manière — surtout dans les pastels, avec le sabrage de couleurs, les hachures qui se rencontrent, se heurtent — semble à certains abandonnée, disons même, négligée. Quelle erreur! Cette apparence de laisser-aller a mené l'artiste à des effets aussi puissants qu'inattendus, l'a conduit à de superbes harmonies, à l'expression d'une vie de plus en plus intense. C'est au contraire, une preuve de plus, donnée par le maître, de sa pleine possession et de lui-même et de son métier. Toute recherche disparaît.

Les nus de Degas sont sans précédent, sans équivalent dans aucune école, à aucune époque. Tout au plus ont-ils quelque lointain rapport avec ceux des vieux maîtres primitifs, fidèles observateurs de la nature ; avec les commères bedonnantes, aux seins avachis, aux jambes courtes et boudinées, de Rembrandt, auxquelles une vieille femme, les besicles sur le nez, démêle les cheveux ou coupe les ongles des pieds.

Mais le magicien d'Amsterdam les enveloppe d'une brume dorée, tandis que Degas, fidèle à ses principes d'absolue sincérité, n'admet aucun subterfuge, aucune illusion, et que, dans son amour de clarté, froid, déconcertant, impassible, austère — il faut sans cesse y revenir — il n'est que vrai, implacablement vrai, semblant — sans plus — se complaire en une sorte de pessimisme cruel.

Ajoutons que ces femmes à leur toilette, par la puissance et la fermeté de leurs plans, ont quelque chose de la statuaire à laquelle elles font penser.

Disons, en terminant, que dans ces nus, quelque brillant que soit parfois le décor, il n'en reste pas moins toujours un accompagnement. Les baignoires, les fauteuils, les rideaux, les peignoirs, les lingeries, les tables de toilette avec leurs flacons, leurs peignes, les brosses, les seaux, les



FEMME A LA BAIGNOIRE

Photo Durand-Ruel.



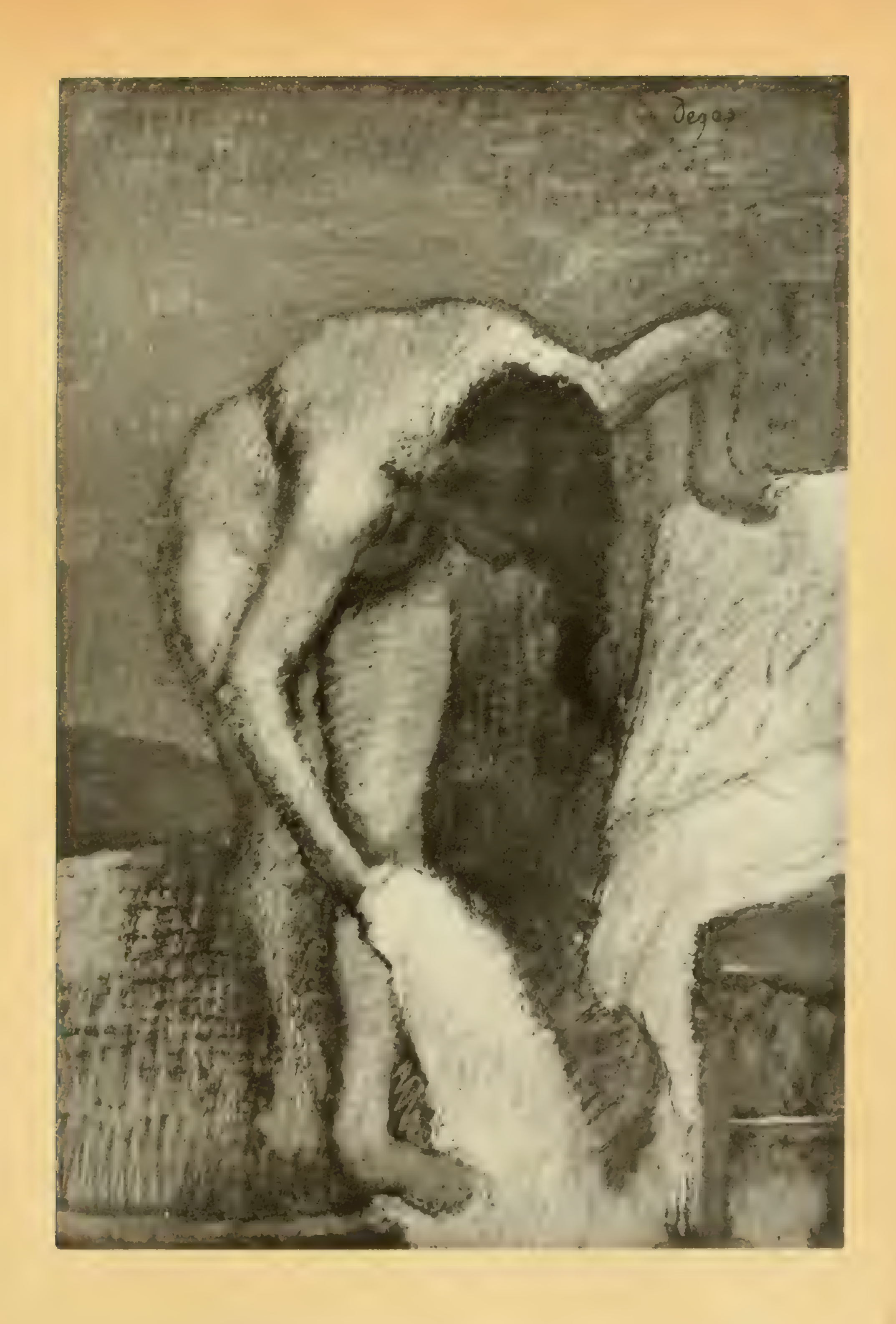
FEMME ASSISE

Collection de M. Bartholomé.



LA FEMME AU CORSET

Ancienne collection Roger Marx



ÉTUDE

to Durand-Ruel.



FEMME AU TUB

'hoto Durand-Ruel.

bouilloires, les brocs, ne demeurent que des accessoires, rien que des accessoires.

Mais il se peut que, dans ces interprétations du nu, Degas se soit parfois rappelé les estampes japonaises d'Outamaro, figurant des femmes tordant leurs cheveux devant un miroir, pressant l'éponge ruisselante sur leurs épaules et sur leur dos, etc.

Paysages.

En 1893, Degas expose pour la dernière fois — pour ainsi dire dans l'intimité, comme l'a écrit un de ses admirateurs — chez Durand-Ruel, une suite de peintures de dimensions assez réduites, d'un dessin des plus arrêtés, des plus voulus, d'une coloration délicieuse, chaude, vibrante, peut-être un peu sombre, d'un effort tout particulier, qui n'ont rien à voir avec l'étude d'après nature, le motif étudié scrupuleusement. L'étude d'après nature est un leurre, une erreur, a-t-il dit bien souvent, à propos des peintres qui vont planter leur pliant et leur chevalet devant n'importe quel coin de paysage. Il y a toujours trop d'air dans un tableau a-t-il dit encore. Mais il a dit aussi qu'à certains il faut la nature, tandis qu'à lui, il fallait le factice. Ce serait toutefois une erreur de croire, d'après cela, qu'il ne comprit ni n'aima la nature extérieure, les forêts, les rochers, les rivières, les coteaux, la mer, les ciels ; tout cela l'intéressait moins que la nature en mouvement, voilà tout. Cependant, un jour, de la fenêtre d'un restaurant, à Bougival, contemplant un groupe d'arbres, il s'écria : « Qu'ils seraient beaux, peints par Corot ! »

Pour Degas, une part d'imagination entre nécessairement dans sa conception du paysage. C'est par la mémoire que l'impression artistique — nous ne trouvons pas d'autre terme — doit être évoquée.

Aussi, quand il lui prenait fantaisie de faire un paysage, son procédé était simple et bien personnel. Il montait dans un train, s'éloignant d'au moins une cinquantaine de kilomètres de Paris, s'installait dans un coin de compartiment, regardait attentivement les *paysages* qui s'encadraient et se déroulaient par le châssis de la portière, en fuyant et s'évanouissant pour ainsi dire instantanément. A l'instar de Poussin qui, dans ses promenades à travers la campagne de Rome, ne prenait aucune note, Degas, dans ses déplacements en chemin de fer, ne notait rien. Il ne l'aurait pu,

d'ailleurs, le souvenir du lieu entrevu, aperçu d'un coup d'œil, remplaçant pour lui l'étude. Il possédait la suprême faculté d'emmagasiner les choses précises dans son cerveau. Rentré chez lui, le lendemain et les jours suivants, la volonté ayant résisté aux sensations trop brusques de la vision, il brossait, avec un ordre et une clarté sans pareils, ces petits panneaux lyriques et réalistes à la fois, d'une infinie variété.

Dans ces interprétations de la nature extérieure, il ne s'agissait pas, pour Degas, de copier, de reproduire un coin de paysage, mais d'en découvrir les beautés, les formes essentielles, les particularités, de choisir le rythme des lignes qui le constituent, les couleurs et les harmonies qui en établissent le caractère, de les contraster, d'en tirer d'heureuses transpositions. Tous les paysages de Degas ont, nous ne savons pourquoi, quelque chose de spécial, de résolument personnel. Lamennais a écrit qu'il se mêle toujours quelque chose de nous aux lieux que nous voyons ; il se mêle toujours quelque chose de Degas aux lieux qu'il peint. Dans ses interprétations de la nature extérieure, on ne trouve, cela va sans dire, rien des formules ordinaires, pas plus que des formules des siècles passés, que de celles des écoles de 1830 ou des Impressionnistes. Elles sont la conséquence, l'aboutissement d'une vision entièrement originale et directe. L'essentiel, c'est-à-dire la vérité des lignes, des plans et des masses, n'y fait jamais défaut. Dans ces paysages, la forme est écrite avec une rigueur mathématique, déterminée par l'ambiance et la lumière, où l'artiste affirme l'acuité et la profondeur de sa vision. Tous sont d'un charme et d'un goût exquis. Ce sont à la fois des suggestions de rêve et des témoignages de la réalité, des aspects de ce qui apparaît et disparaît pour ainsi dire instantanément, des témoignages d'harmonies fugitives, des scintillements de lumières rapides, d'apothéoses lumineuses, sur le point de se réaliser complètement et demeurant inachevées.

Ces petits panneaux témoignent d'une science de la construction et de l'ondulation des terrains absolument typique. Ils interprètent, en un rythme secret et délicat, des paysages fuyants et bientôt évanouis : les soleils couchants sur la déclivité des coteaux ; les jours pluvieux endeuillant de mélancoliques plaines plus ou moins plantées d'arbres ou meublées de chaumières ; des sentiers ravinés, aux profondes ornières remplies d'eau, bordés de terres maigres, délaissées, sous un ciel orageux et bas ; des masures branlantes sur les pentes des coteaux ; des chemins qui devalent de hauteurs abruptes. Ce sont, sur des plaines, sur des bords de rivières ou d'étangs



LA ROUTE

(Monotype)





BORDS DE RIVIÈRE

Photo Durand-Ruel.

stagnants, de tristes ciels opaques, des crépuscules mués en nuit, d'exquises apparitions, d'imprévues images de la nature, à la construction essentielle, à la forme écrite avec une vigueur déterminée par la lumière et l'ombre. Nul mieux que Degas n'a rendu l'éloquence des terrains, ainsi accentués par la lumière. Ce sont des aurores mauves, des ciels aux taches claires et brunes, légers floconneux, transparents, aux lignes sinueuses, aux moutonnements infinis, ou bien lourds, opaques, oppressifs, tantôt sur des landes parsemées de flaques d'eau, tantôt sur des champs bordés d'arbres, couverts de gazon, aux terrains ensemencés ou en friche.

De tels paysages — évocation des heures vespérales — aux nuances d'un vert agonisant mêlées d'un rose affaibli, se dégage un charme enveloppant des plus étranges. En ces panneaux, Degas a traduit l'éloquence des terrains hérissés de rochers, les perspectives significatives des ciels, la profondeur des nuages. Une rare intensité de sensation se dégage de ces différents aspects de la nature, une extraordinaire impression de beauté. Le plus grand nombre sont d'un tragique superbe, d'autres, d'une mélancolie profonde, d'autres encore, plus rares, d'une douceur apaisante. Comme l'a écrit G. Geffroy, ces œuvres « sont d'une trame aussi luxueuse que les étoffes, les rideaux, les tapis qui revêtent les murs des boudoirs secrets, que les robes lourdes où s'enferment les corps robustes des femmes au repos. Ces ciels sont tissés aussi fin, aussi soyeux que les gazes en ailes de libellules où s'envolent ces mêmes corps, devenus aériens et rythmiques. »

Degas fit aussi quelques paysages au pastel, non moins intéressants, non moins captivants. De ces derniers, retenons-en deux, simples, mélancoliques, d'une harmonie chaude et puissante. Ils montrent : l'un, une prairie en pente, traversée par un sentier en diagonale, bordée par un groupe d'arbres au feuillage touffu, qui se détache sur une bande de ciel gris et nuageux ; l'autre, un champ ondulé, embrouillardé, avec de longues traînées d'ombre sur le sol, produites par des nuages invisibles, que coupe, vers le milieu, une ligne d'arbres malingres et rachitiques.

Bien peu de ces paysages sont connus du public, bien rares sont ceux qui passèrent par les enchères des ventes publiques. Citons-en pourtant deux, au pastel, qui figurèrent en 1900, à la vente Hans Werdensbusch, de Cologne : un *Paysage rocheux*, et un autre, simplement intitulé : *Etude de paysage*. Nommons-en deux encore, qui ont fait partie de la vente de l'atelier Degas, dans la salle Petit : un *Etang sous bois*, et un *Ruisseau* coulant capricieusement sous la futaie ombreuse.

Là ne se bornent pas les interprétations de la nature extérieure dues à l'artiste, il y a encore, ses fonds de tableaux de *Courses*, qui rendent avec tant de vérité les environs de Paris, avec leurs ciels légers et changeants qui rient et pleurent sous le vent, selon l'expression de Baudelaire ; la grève sablonneuse et la mer sillonnée de barques, de bateaux de pêche et de vapeurs, de son tableau *Sur la plage*, etc., etc.

Par ces quelques toiles et pastels de paysages, si peu nombreux — une centaine environ — de dimensions des plus modestes, Degas se montre le maître des Impressionnistes, sans, pour cela, avoir eu recours à leurs procédés de division des tons et d'exaltation de la lumière.

Un autre genre de « paysage » fut encore découvert par Degas ; les fonds de cafés-concerts avec les arbres des Champs-Élysées, éclairés par des globes de lumière électrique, nouvelle expression de la nature parisienne, dans des conditions absolument particulières.

Conviendrait-il — pourquoi pas ? — de faire entrer dans la série des paysages de Degas, les *décorations* de ses tableaux de ballets : épisodes de danse sur la scène de l'Opéra, avec leurs montants de forêts, d'édifices, avec fonds d'eaux, de palais, d'arbres, de ciels, éclairés par des rampes, des herses, paysages si caractéristiques, si féeriques, si éloignés de la nature réelle et cependant si puissamment évocateurs ?

Sculptures.

Il est un côté du talent de Degas, à peu près ignoré : la sculpture. Non pas que l'artiste ait tenu le marteau, taillé le marbre ou la pierre, mais il a considérablement manié l'ébauchoir. Son extraordinaire connaissance du dessin l'a amené à essayer de ce procédé, nouveau pour lui. Il est vrai qu'à tout dessinateur, tout moyen est bon pour exprimer sa pensée. C'est une forme différente d'écriture, rien de plus. Les peintres, très aisément, deviennent sculpteurs ; Meissonier, que nous n'aimons guère, n'en a pas moins modelé quelques figures et quelques chevaux, qui ne manquent ni d'allure, ni de caractère ; Gérôme, que nous aimons encore moins, ne s'est-il pas essayé à la statuaire? Gustave Doré, également. Aimé Millet, l'auteur non oublié d'une statue de *Vercingétorix* a commencé par exposer aux Salons des portraits au crayon ; Raffaelli a modelé, en cire, de menus sujets bientôt fondus en bronze ; A. Bartholomé a d'abord représenté des scènes de la vie courante ou des paysages peints ou dessinés au pastel.

Comme sculpteur, Degas aurait droit à une place à part et non des moindres, dans l'art contemporain, s'il s'était montré moins déplorablement insoucieux de ses productions en ce genre. Ici, il s'avère non moins traditionnaliste que dans la peinture ou le dessin et s'apparente aux maîtres du XVIIIe siècle ; aux Houdon, Lemoyne, Pigalle, Pajou et autres. Il a modelé de très nombreux morceaux en terre, qu'il a laissés sécher et s'émietter, d'autres, également nombreux, en cire, s'écailler et fondre. Hélas! de ces petits chefs-d'œuvre, il ne reste pour ainsi dire rien, pas même la fragile armature qui, elle aussi, tombe et se brise.

Ce sont des *Danseuses à l'exercice*, des *Femmes au tub*, des *Chevaux de courses*, modelés avec une souplesse et une vérité rares, d'une vie et d'une exactitude de mouvements auxquels les sculpteurs patentés ne nous ont

point habitués. Pour les chevaux, ils sont quelquefois montés par de maigres lads ou de secs jockeys, toujours, eux aussi, admirablement interprétés. Fondues, ces terres et ces cires auraient donné des bronzes extraordinaires, les égaux des plus belles fontes de la Renaissance italienne. Ce qui domine, disons mieux, ce qui dominait dans ces modelages, c'était une parfaite entente des volumes, un dessin très spécial, très personnel, une vision originale au possible. Le métier de sculpteur, nouveau pour lui, Degas le crée, car il le sait d'intuition. Nous venons de parler de son sens des volumes ; il les voit d'abord, et avant tout, à l'inverse des peintres qui, le plus souvent, voient surtout la sculpture par les creux, presque par la ciselure.

De ces modelages, pétris d'une main agile et nerveuse, de ces ébauches palpitantes de vie, mouvementées à souhait, d'un style entièrement personnel, d'une merveilleuse exactitude documentaire, que reste-t-il? presque rien, quelques terres désagrégées, tombant en poussière, quelques cires croulantes. On ne saurait assez regretter que, de ces essais de Degas, certains n'aient été coulés en bronze, du moins moulés en plâtre. Certes, ils en valaient tous la peine. Est-il encore temps de le faire, pour quelques-uns? Espérons-le.

Dans cette œuvre modelée, il faut classer à part un morceau inoubliable, un des plus suggestifs, des plus puissamment originaux de l'art contemporain, une statuette de *Petite danseuse*, qui a figuré à l'exposition des Impressionnistes en 1881. De grandeur des deux tiers de nature, la petite danseuse fit sensation et effara le public. Elle représente une fillette de quatorze à quinze ans, la tête peinte comme les bustes des devantures de coiffeurs, renversée en arrière, la bouche entr'ouverte, les bras ramenés dans le dos, les mains croisées, les jambes quelque peu écartées, bien d'aplomb. Elle montrait de vrais cheveux agrémentés sur la tempe d'un ruban ponceau ; un autre ruban, de même couleur, au cou ; un corsage blanc sur la gorge encore à naître, un jupon court de danse sur le tutu ; tout cela en véritable étoffe ; aux pieds, des souliers blancs, aux étroites semelles. L'œuvre subtile, raffinée et barbare, avec son industrieux costume et ses chairs coloriées qui palpitent, sillonnées par le travail des muscles, n'était pas sans analogie avec les sculptures polychromes des vieux tailleurs de bois espagnols, des fabricants de *pasos* castillans, qui ont laissé tant de figures à vêtements d'étoffes peintes. Elle était plus ou moins apparentée au célèbre *Christ* à peau humaine, à véritables cheveux et à véritable barbe, de la cathédrale de Burgos. Elle s'apparente aussi aux bustes

faits après la mort d'êtres aimés, de mode aux XVe et XVIe siècles en Italie et en France, modelés en cire coloriée, dont le plus bel exemple que nous connaissions est la superbe tête de jeune fille du musée Wicar, à Lille.

Création complexe, à la fois spontanée et réfléchie, cette étrange poupée façonnée, habillée, peinte par un homme de génie, rappelle encore, par certains côtés, les productions des primitifs italiens du XIVe siècle.

Impossible d'aller plus loin que ne l'a fait l'artiste, dans la recherche de la forme individuelle, du geste révélateur, du mouvement, de l'expression, du caractère du visage, de la physionomie.

Il va de soi que, dans cette recherche spéciale de la vie, l'artiste ne pouvait employer le marbre à la blancheur éclatante, pas davantage le bronze aux tonalités sombres.

Pour saisir toute la saveur de cette statuette à la chair enfantine, à la peau qui se ride, aux muscles encore peu développés, à la poitrine maigre et étroite, aux membres cassants et grêles, il faut tourner autour d'elle, en étudier les profils, se mettre à distance pour juger de l'ensemble, s'en rapprocher pour en analyser les détails. Quelle élasticité dans ces jeunes muscles attachés si solidement à la chair !

Cette statuette est la plus belle revanche de la vérité sur le factice, de la sincérité sur le *joli*, loin, bien loin des interprétations superficielles et escamoteuses. Elle procure toute la plénitude d'émotion que peut donner une œuvre d'art.

Naturellement, la *Petite danseuse* suscita de violentes controverses. On en dit du bien et du mal, plus de mal que de bien. Paul Mantz, dans *Le Temps*, écrit « qu'elle reste imprévue dans son réalisme à outrance... Redoutable parce qu'elle est sans pensée, elle avance avec une bestiale effronterie... Dans cette désagréable figurine, il y a cependant, avec une intention dictée par l'esprit d'un philosophe à la Baudelaire, quelque chose qui vient d'un observateur loyal. C'est la parfaite vérité de la pantomime, la justesse du mouvement presque mécanique, la grâce artificielle de l'attitude, la sauvage inélégance de l'écolière... M. Degas a rêvé un idéal de laideur. Homme heureux! il l'a réalisé... Que reste-t-il donc à la petite danseuse de quatorze ans? La vérité singulière du mouvement général, l'instinctive laideur d'un visage où tous les vices impriment leurs détestables promesses... »

Laissons ces critiques de jadis. A notre avis — de l'avis de presque tous aujourd'hui — cette superbe création de l'artiste serait digne d'être

mise en parallèle avec les plus parfaites statuettes de la Grèce. Elle a le charme et le sentiment des terres cuites découvertes dans les fouilles de l'Asie-Mineure. Cette œuvre traçait la voie d'un rajeunissement pour la sculpture contemporaine, qui continue de se traîner — à quelques rares exceptions près — dans les rengaines d'une antiquité frelatée, empruntant encore, trop fréquemment, ses sujets à l'allégorie, aux mythes anciens, et tombant, par cela même, dans le poncif.

Pour Huysmans, qui a bien raison, la *Petite danseuse* de Degas, est la seule tentative vraiment moderne en sculpture, depuis bien longtemps. Hélas! l'appel de Degas n'a pas été compris, pas même entendu; son exemple ne suscita point d'imitateurs.

La statuaire n'a pas le courage, la volonté de saisir le caractère de notre époque, elle ne sait pas le voir là où il se trouve. Ne peut-elle donc être revivifiée par des idées, des sentiments, des thèmes nouveaux? Pourquoi ceux qui manient le ciseau et l'ébauchoir s'acharnent-ils à répéter des groupes et statues vieillots, à l'aide d'anciennes formules qui n'ont plus de raison d'être? Pourquoi la sculpture ne s'adapterait-elle pas à la vie moderne? Ne peut-elle rendre des sujets contemporains? Il est vrai que les tentatives essayées jusqu'à présent n'ont pas été brillantes et que l'on pourrait, avec assez de justesse pour celles-ci, en revenir au propos de Jean Dolent touchant la durable laideur des marbres.

Ces marbres ne sont, la plupart du temps, que des copies des ouvrages des statuaires, dégrossis à la machine et achevés par des praticiens. Bien rares sont nos sculpteurs qui manient eux-mêmes le ciseau et le maillet. C'est ce qui explique, jusqu'à un certain point, l'insignifiance de la plupart de leurs œuvres. Il y a des exceptions, combien rares!

L'inaptitude de la sculpture contemporaine à s'accommoder au temps et aux circonstances — nous ne saurions assez le répéter — n'est due qu'à l'incompréhension d'élèves attardés, lesquels, imbus des éternelles redites enseignées à l'école des Beaux-Arts, ne savent point s'en affranchir, ou n'ont pas, dans leurs trop rares essais de modernisme, cherché avec assez de persévérance le caractère, l'expression libre et personnelle.

Le véritable art est une conséquence du temps, du milieu, de l'esprit de l'époque, de l'ambiance en un mot.

En fait, la statuette de la *Petite danseuse* n'est plus qu'une ruine. Naguère encore reléguée en un coin de l'atelier du maître, sous une cage de verre, ses bras se sont détachés du tronc et gisent lamentablement à ses pieds.



MISS CASSATT AU LOUVRE

(Eau-forte)

Gravures, Lithographies, Eaux-fortes, Monotypes.

Dans les différentes publications faites sur l'estampe originale, il n'a été soufflé mot des planches de Degas. M. H. Beraldi, qui se pique de modernisme, en parle très succinctement dans son *Dictionnaire des Graveurs*, et, selon nous, avec une justesse relative. C'est bien la peine pour Degas d'avoir gravé ces beaux cuivres, exécuté ces merveilleux monotypes, dessiné ces inoubliables lithographies ! Ces cuivres, ces zincs, ces pierres, n'ont, il est vrai, rien à voir avec les planches aux tailles savantes et impersonnelles, c'est-à-dire ennuyeuses, des graveurs à la mode ; mais où rencontrer œuvre plus libre, plus indicatrice, plus personnelle, d'une plus haute maîtrise et, disons-le encore une fois, plus dans la véritable donnée classique ?

La passion de Degas pour le dessin pur, indépendamment de la couleur, son besoin de donner à certaines de ses productions un accent particulièrement incisif et primesautier, en même temps que généralisateur et concentré, faisant d'abord saisir la construction d'une figure, la place qu'elle occupe dans l'atmosphère, et la situant d'emblée à son véritable rang, — cette même passion le mène, en quelques traits d'une sûreté magistrale, à ne voir que l'essentiel de cette figure, et l'induit de bonne heure à se servir de la pointe et du crayon gras.

La gravure et la lithographie furent à des intervalles variés et distants, pratiquées par Degas. Elles ont été pour lui des moyens nouveaux d'exprimer sa pensée. Elles ont sollicité son inspiration créatrice, elles l'ont conquis, surtout la gravure à l'eau-forte, par son côté secret et mystérieux, par le métier, qui ne peut jamais, chez lui, être qualifié de simple. La gravure, pour Degas, fut en même temps un amusement, une jouissance et un moyen d'exprimer sa pensée, non pas seulement une transposition de certaines de

ses œuvres. Il use de toutes les recettes, de toutes les formules, il essaie des roueries plus ou moins usitées, plus ou moins connues, parfois délaissées de longue date. Il emploie tous les instruments qu'il rencontre, qu'on lui indique : pointe, burin, brunissoir, roulette, grattoir, etc., etc. Il use du vernis mou, si délaissé depuis trois quarts de siècle — depuis Marvy, bien oublié aujourd'hui —, du vernis à remordre, de la fleur de soufre, du papier de verre, du pinceau, des grains, de la pointe sèche ébarbée et non ébarbée. Il tripote, sans trève ni repos, ses planches, les prend, les reprend, les mord, les remord, les crève. Qu'importe?

La question du papier ne laisse pas l'artiste indifférent. Il ne se contente pas de ceux que l'on trouve dans les imprimeries, des Hollande ordinaires. Il recherche de vieux Japon, de vénérables Chine, pour ainsi dire introuvables.

Les encres ne l'occupent pas moins. Tantôt il les veut noires, opaques, tantôt légères, transparentes. Il lui faut des retroussages, des essuyages spéciaux. Avec sa façon de traiter les planches, les modifications qu'il leur fait subir, changeant sans cesse leur éclairage et les fonds, éteignant ou ravivant les modelés, il n'y a jamais, ou presque jamais, d'état définitif de ses eaux-fortes. Ne nous plaignons pas ; le résultat est toujours superbe.

Les planches de Degas sont particulières et imprévues, certaines rehaussées à l'encre, au pinceau, à la plume, au pastel, à la gouache. Tous les outils lui sont bons, comme aux parfaits ouvriers. Il enlève des blancs au grattoir, à l'estompe. Il manipule ses cuivres avec un bout de chiffon, avec le doigt trempé dans un noir d'aquarelle, de pastel ; il les triture, les abandonne, les reprend après chaque tirage, quelque restreint qu'il ait été. Par cela même, elles donnent, non pas des épreuves d'état, mais mieux, des épreuves souvent uniques. Toutes, marquées de sa griffe, révèlent une extrême puissance d'accent, même celles de ses débuts, pleines de caractère déjà.

La pointe et le crayon gras sont d'ordinaire un des meilleurs moyens de multiplier les témoignages d'une même pensée. Avec Degas, ce résultat n'est atteint qu'en faible partie, car les épreuves de ses planches, toujours tirées à petit nombre, sont par conséquent des plus rares, sinon uniques.

Dès 1853, Degas, à peine âgé de dix-huit ans, alors qu'il était encore dans l'atelier de L. Lamothe, commence à essayer de l'eau-forte. Il consulte d'abord de vieux graveurs qui en étaient restés aux errements timides de la Restauration. Trois ans après, à Rome (1856) il s'adresse



LA RÉUNION PUBLIQUE
(Monotype)

à l'aquarelliste-graveur Tourny, avec lequel il s'était lié et dont il grava le portrait, comme nous allons voir.

De retour à Paris, il prit les avis d'autres graveurs, particulièrement de Bracquemond, avec qui il fut en relations de bonne heure. et qui, à dix-neuf ans, exécuta le *Battant de porte*, une des plus puissantes planches de la gravure moderne. Degas écouta aussi son ami, le vicomte Napoléon Lepic, qui devint un des fervents de la pointe, jusqu'à écrire une plaquette, devenue rarissime : *Comment je devins aquafortiste*. Degas, plus tard, eut peut-être recours à Marcellin Desboutins, qui reproduisit, à trois reprises, ses traits, à la pointe sèche.

La première planche de Degas semble être un cavalier, qu'il égratigna en 1853 : elle témoigne au moins de son goût précoce (il avait dix-huit ans) pour le turf et le champ de courses. Cette planche, fort réduite, mesure 0, 10c sur 0, 12, au plus.

L'année suivante, il grave, sur des cuivres quelque peu plus grands, d'abord le portrait de son frère René. garçon de quinze à seize ans, en buste, de face, nu-tête ; ensuite, celui d'une de ses deux sœurs, plus tard *Mme Fèvre* également en buste, de face, en costume de ville, une capote nouée à l'aide de rubans sous le menton. Ces deux gravures, toujours un peu naïves au point de vue du métier de graveur, sont d'un dessin déjà plein de maîtrise et des plus indicatifs.

Deux ans après, en 1856, à Rome, Degas reproduit sur cuivre, en des proportions plus importantes, à mi-corps, assis à sa table de travail, un béret sur la tête, son ami *Tourny*. Cette planche, fine et délicate, à la facture absolument personnelle, aux curieuses recherches, a été exécutée avec des tailles croisées, d'abord égales, ensuite plus profondes et plus espacées, destinées à produire des fonds noirs et veloutés. Il en existe divers états, aux fonds plus ou moins chargés. Dans la marge inférieure des derniers états, se voit un fin profil de moine.

Cette même année 1856, à Naples où il avait été faire un séjour et où résidait, comme nous savons, une partie de sa famille, Degas dessine à la pointe un portrait du frère de son père — ou de son père lui-même — qu'il laisse inachevé.

L'année suivante, de retour à Rome, il burine son propre portrait, de mêmes proportions que celui de Tourny ; il se représente, jusqu'aux genoux, presque de face, le front ombragé d'un feutre mou, le visage encadré d'une barbe légère, les bras tombant le long du corps. La planche

est traitée avec les mêmes procédés que ceux employés dans le portrait de Tourny, dont il vient d'être question.

C'est probablement aussi à Rome que Degas transporta sur cuivre, une petite composition tirée de la *Divine Comédie* : *le Dante avec Virgile* sur le chemin de l'*Enfer*, d'une facture assez timide.

De retour à Paris en 1860, il grave un petit portrait à mi-corps de *Mlle Nathalie Wolkonska*, âgée de dix à douze ans, les cheveux enfermés dans un filet, d'aspect charmant, frais et délicat, se détachant sur un fond de feuillages et de fleurs.

C'est aux environs de 1860, qu'il convient, croyons-nous, de fixer la date de la petite gravure du maître figurant une *Jeune femme debout*, en tenue de visite, coiffée d'une capote à brides ; sans doute à la même date doit-on reporter la jeune *Infante Marguerite*, d'après Velazquez. Traitée librement, quelque peu sommairement aussi, elle rappelle, par certains côtés, les interprétations par Goya des grandes toiles du peintre de Philippe IV, aujourd'hui au musée du Prado, de Madrid.

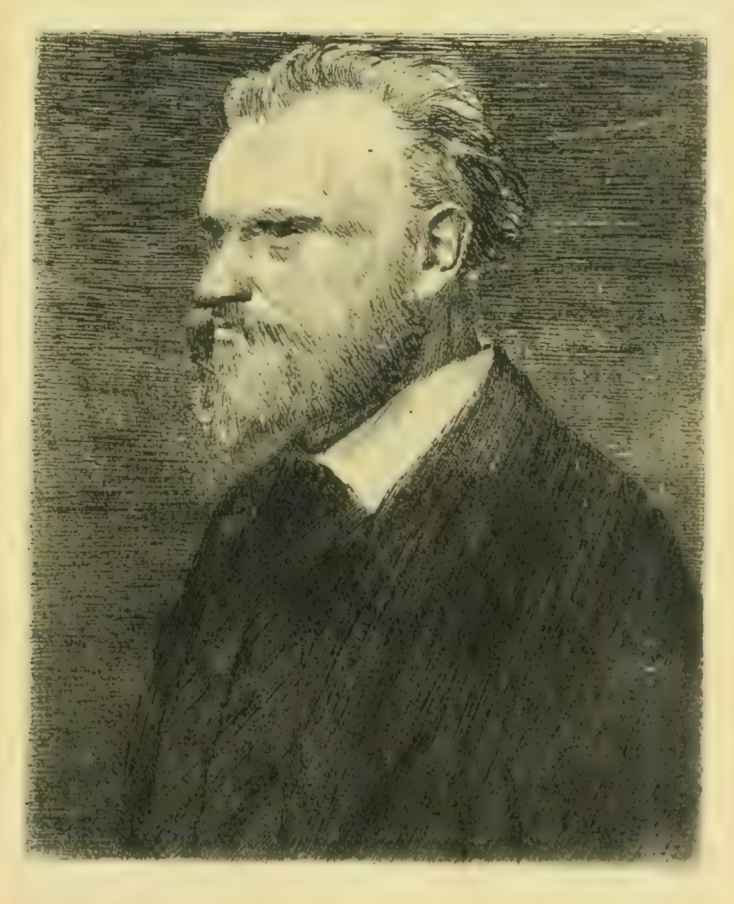
Parmi les plus belles estampes de Degas, il faut placer deux portraits d'*Ed. Manet* ; un premier, en buste, de profil, la barbe rude, l'aspect presque rébarbatif. De cette gravure, d'un dessin magistral, ferme, incisif, on connaît plusieurs états. Dans les uns, le vêtement est seulement indiqué ; dans les autres — les derniers — il est exécuté à l'aide de larges tailles, solidement mordues. Dans le second portrait, *Ed. Manet* est en pied, assis de travers sur une chaise de paille, au fond d'une pièce, peut-être un atelier. Cette effigie ne le cède en rien à la précédente.

La visite au Louvre est une des planches les plus importantes du maître. Elle représente, dans la salle des antiques, en face d'un sarcophage étrusque, deux jeunes femmes en pied, l'une debout, de dos, appuyée sur son ombrelle — et, pour qui a posé miss *Mary Cassatt*, — l'autre assise, en arrière, le livret du musée entre les mains. Une épreuve de cette gravure qui a figuré à l'exposition des Impressionnistes de 1880, se trouve aujourd'hui dans notre grande galerie nationale — legs de J. de Camondo —.

De cette planche, il existe une variante, mais suffisamment différente pour pouvoir être désignée comme une autre gravure. Celle-ci montre les deux visiteuses dans la grande galerie de peinture, considérant des tableaux.

On rencontre divers états des deux compositions, dont il a été incidemment question, avec des fonds plus ou moins variés.

Bien entendu, Degas a transporté sur cuivre des sujets de danse. Voici



AU CAFÉ-CONCERT (Monotype). — MANET (Eau-forte)

d'abord un *Orchestre* à l'Opéra, où, au second plan, évolue sur la scène le corps de ballet, dans un décor de forêt, tandis que le premier plan est occupé par trois musciens, dont on ne voit que la tête et les mains posées sur leurs instruments ; vient ensuite un second *Orchestre*, au vernis mou, que traverse un manche de contrebasse, lequel semble occuper la première place de la composition ; celle-ci fut gravée pour le *Catalogue illustré de l'exposition de la Société des Amis des Arts de Pau de* 1877.

Signalons encore, de la même série de la danse : *Pendant l'entr'acte* ; une *Danseuse* en scène, vue de dos ; une *Danseuse dans la coulisse*, au vernis mou ; plusieurs *Danseuses en exercice* ; une *Danseuse*, effet de gris, etc., etc.

Degas a également gravé des épisodes de Café-concert, témoin une grande planche (dont se trouvent quelques épreuves de différentes dates) figurant la chanteuse *Mlle Becat*, sur la scène du Concert des Ambassadeurs ; une petite planche la montrant encore, sa tête surgissant entre trois globes électriques incandescents.

En fait de gravures de nu, notons une *Sortie de bain*, avec de curieuses recherches de grains et de procédés divers ; une *Femme à sa toilette*, à l'aquatinte ; une *Femme nue*, etc., etc.

Signalons, dans un autre ordre de sujets, une *Repasseuse* au milieu de son atelier, encombré de linges de tous côtés.

Les monotypes ne sont pas, à proprement parler, de la gravure. Sur une plaque de cuivre, l'artiste dessine une composition. Le tirage à la presse de cette planche encrée ne donne qu'une épreuve unique, d'où son nom de monotype, qui, par cela même, devient l'équivalent d'un dessin et acquiert un intérêt tout spécial. Jadis l'italien B. Castiglione avait usé de ce procédé. Aujourd'hui, le peintre Ernest Laurent est peut-être le seul artiste qui s'en serve encore.

Les monotypes de Degas sont rarement demeurés tels qu'ils étaient sortis de la presse. Il les a fréquemment, pour ne pas dire toujours, repris au crayon, au lavis, au pastel, couverts de retouches à l'aide de moyens divers, ce qui fait que du monotype ils n'ont bien souvent plus que le nom.

Mais n'a-t-il pas aussi, bien souvent, agi de même avec ses eaux-fortes?

Signalons parmi les principaux de ces monotypes :

D'abord, deux de tout premier ordre, hors de pair, de véritables chefs-d'œuvre. Le premier, la *Réunion publique*, montre dans une salle bondée un orateur de club haranguant une foule houleuse, appuyé des deux mains sur une table où se trouve posée une lampe au globe blanc aveuglant ;

ses auditeurs, aux têtes crispées, anxieuses, exaspérées, groupés autour de lui, étagés sur des gradins, semblent prêts les uns à lui lancer des invectives, les autres à l'acclamer.

Le second figure sur la scène de l'Opéra, surgissant de l'ombre, trois danseuses se suivant et dansant, leurs jupes bouffantes, d'un mouvement d'une vérité absolue.

Voici ensuite *Mlle Dumay*, chanteuse des Ambassadeurs et de l'Alcazar, sur la scène, en avant de globes incandescents, en buste, presque de face, coiffée à la chien, les yeux en coulisse, dans l'ombre, la bouche ouverte en pleine lumière, décolletée, les bras nus, tenant entre les doigts les feuilles de l'ineptie qu'elle dégoise.

Notons une *Jeune femme* à mi-corps ; une *Danseuse vue de dos*, en pied, les cheveux tombant sur les épaules, prête à entrer en scène ; d'autres danseuses encore ; le *Réveil*, où dans une chambre ouatée par de lourds rideaux sombres, une femme nue, les cheveux cachés sous un bonnet de lingerie, joue, sur son lit, avec son petit chien à longs poils gris ; au Louvre, provenant du legs J. de Camondo ; le *Lever*, où une femme assise met ses bas ; une *Femme debout dans une baignoire* ; une *Femme s'essuyant les pieds* dans sa salle de bain ; enfin un superbe paysage : *La route.*

Ces différents monotypes furent, la plupart, exécutés aux environs de 1890.

Plus ancienne est une très curieuse suite de planches, gravées par le même procédé, aux sujets empruntés aux maisons closes, mais plutôt réfrigérants, propres à produire le même effet que l'Ilote ivre sur les jeunes Spartiates : *Le Vieux monsieur* ; *la Fête de la patronne* ; *Ces dames au salon* ; *le Sénateur*, etc. Degas présente, en ces planches hardies, d'une vérité sinistre, les lamentables habitantes de ces antres malsains, créatures au cerveau vide, au visage émerillonné, au sourire stéréotypé, aux lèvres violemment rougies, aux joues outrageusement fardées, debout ou avachies sur de rouges canapés, dépoitraillées, les jambes nues, stupides, burlesques et minables à la fois. Ne nous étonnons pas de ces sujets. Le Carpaccio n'en a-t-il pas traité d'équivalents, et dans de tout autres proportions, quand il a peint ces courtisanes de Venise sur des terrasses, entourées de paons, de pigeons et de chiens ?

Chercher, dans ces compositions, la satisfaction d'une basse curiosité, serait une erreur et une déception. Elles expriment plutôt l'écœurement. Leur intérêt, outre leur haute valeur d'art, réside, selon l'expression de



AU CIRQUE. — FEMME NUE OUVRANT UNE FENÊTRE

(Deux lithographies originales sur la même pierre)



TÊTES DE FEMMES (Second Empire)

(Lithographie originale)

Ch. Baudelaire, parlant des dessins de lieux de plaisir dus à Constantin Guys, dans leur fécondité morale : « Elles sont grosses de suggestions cruelles, âpres... etc. »

Degas, nous l'avons déjà dit, a essayé de la lithographie, il l'a traitée comme tout ce qu'il a entrepris, d'une façon magistrale, personnelle et souverainement originale. Ce procédé ne lui offrait pas le même caractère d'imprévu que l'eau-forte. La lithographie n'est, en réalité, qu'un dessin exécuté au crayon, à la plume, voire au pinceau, sur une pierre préparée, une planche de zinc, ou une feuille de papier de report, permettant après certains lavages sa reproduction sur une presse d'imprimerie. Elle ne nécessite donc pas une technique et une éducation particulières. Degas trouva, dans la lithographie, un nouveau moyen d'exprimer ses sensations. Il a dessiné les lithographies qu'il composa au crayon gras, à la plume, au pinceau trempé dans un godet d'encre, au torchon, de toutes façons.

Notons les principales :

D'abord des motifs empruntés au théâtre et au café-concert, une *Loge d'avant-scène* que l'on ne voit pas, mais que l'on devine, par l'éventail d'une spectatrice occupant cette loge et dont le déploiement arrête la vue d'une partie de la scène où évolue une danseuse.

Deux *Sujets de danse*, sur la même pierre.

Une *Danseuse relevant sa jupe* par derrière, pour renouer un cordon.

Mlle Becat, dont il a déjà été question, sur la scène des Ambassadeurs, aux Champs-Elysées.

Une autre *Chanteuse de café-concert*, la tête de profil, le corps presque de dos, le bras gauche en avant

Encore une *Chanteuse de café-concert*, les bras écartés du corps, inclinée vers le public, au milieu de globes lumineux.

Quatre *Sujets de café-concert*, sur une même planche ; quatre têtes de femmes sur une autre.

Encore sur une même pierre, un *Clown exerçant un chien* sur la piste d'un cirque, et une *Femme nue* à sa toilette ;

D'autres femmes nues :

Une *Femme sortant de sa baignoire*, les cheveux sur le dos, peignée par sa servante ; une autre entr'ouvrant la porte de sa chambre ; une autre à sa toilette près d'un canapé, etc., etc.

Enfin, n'oublions pas, quoiqu'il ne s'agisse que d'un clichage, le dessin d'une *Danseuse à la barre* paru dans le premier numéro de l'*Impressionnisme*.

Ces différentes planches de Degas, gravures, lithographies, monotypes, comme tout ce qui est sorti de sa main, nous ne saurions assez y revenir, témoignent toutes de sa haute personnalité. Chacune d'elles offre des effets variés ou inattendus ; l'une est d'allure tendre, une autre solide ; celle-ci est fine et légère, celle-là ferme et puissante. Sont-ce des eaux-fortes, des lithographies, des dessins, des pastels, qui sait? Il y a de tout cela à la fois.

Bien qu'il ne soit question ici que de gravures et lithographies, il faut cependant, de toute nécessité, avant de clore ce chapitre, parler un peu longuement d'une suite de dessins de Degas, exécutés entre 1861 et 1896, reproduits avec une rare perfection, certains rehaussés de tons de pastel, et publiés par la maison d'édition Manzi, Joyant et Cie. Au nombre de vingt, ils avaient été spécialement choisis par l'artiste pour l'album qu'ils composent

Le premier figure une *Jeune fille nue*, agenouillée par terre, une main posée sur le sol, l'autre appuyée contre le visage ; sur la même feuille se trouvent quelques croquis de bras et de jambes.

Le second, sur papier bleu : une *Femme drapée*, à la tête à peine indiquée, au crayon noir rehaussé de blanc.

Le troisième : une *Femme nue, de dos*, montant sur un char.

Le quatrième et le cinquième : autres *Etudes de femmes drapées*, les têtes encore à peine indiquées, aux crayons noir et blanc. Ces divers dessins, qui datent de 1861, ont été faits en vue du tableau de *Sémiramis bâtissant une ville* dont il a été parlé antérieurement. Ils sont d'une telle perfection qu'Ingres ne les eût pas désavoués. Ils font aussi penser aux primitifs lombards et ombriens, que Degas avait longuement étudiés lors de ses voyages en Italie.

Le sixième dessin, au crayon, est un *Portrait de jeune femme*, de trois quarts, en buste, les cheveux dans un filet, les mains croisées. Ce dessin encore pourrait être signé Ingres.

Le septième, sur papier gris rehaussé de pastel, consiste en quatre figures de *Jockeys montés*, vus de dos, études pour le devant des tribunes de courses (1876).

Le huitième, également rehaussé de pastel, représente une *Repasseuse*, appuyant le fer de la main droite sur le linge, la gauche posée sur l'établi.

Le neuvième et le dixième représentent chacun une *Danseuse*, sur fond rouge.

Le onzième (pastel) : *Femme en robe de sortie*

Le douzième est une étude de *Danseuses* pour le tableau du *Foyer de la danse* à l'Opéra de la rue Le Peletier, daté de 1872.

Le treizième dessin montre deux *Danseuses s'exerçant à la barre.*

Le quinzième, d'autres danseuses.

Le seizième, sur papier gris : *Danseuse assise sur une banquette*, se baissant pour rattacher un cordon de son soulier.

Le dix-septième, même figure, nue.

Les trois derniers dessins sont des nus au crayon rehaussé de pastel, sur différents papiers : une femme sur un canapé, s'essuyant après ses ablutions avec une serviette plucheuse ; une autre sur un lit drapé, s'essuyant également ; enfin, une dernière dans sa baignoire.

Notons encore une suite de quinze lithographies, dessinées d'après Degas, par G.-W. Thornley, publiée par la maison Goupil-Boussod ; trois autres pierres du même lithographe, figurant : *Chez la modiste* ; une *Danseuse devant un poêle* et une *Chanteuse de café-concert*. Enfin, pour être aussi complet que possible, n'oublions pas un album édité par la galerie Vollard, en 1914, reproduisant des peintures, pastels, dessins et monotypes d'œuvres de Degas plus ou moins achevés : sujets de danse, de café-concert, de courses de chevaux, nus, paysages, etc., etc.

Certains ont osé parler, à propos des *ventes à l'État* qui ont suivi la mort de Degas, de gaspillage des deniers publics aggravé par le temps de guerre. Le régime d'acquisitions n'est pas parfait, c'est incontestable. Ce qui est non moins certain, c'est qu'il fallait retenir le portrait de la famille Bellotti. Il fut acquis, à juste raison, pour la somme de 400.000 francs, moitié fournis par l'Etat, moitié par de généreux amateurs. Des esprits moroses s'indignent. Il ne fallait cependant pas balancer. Serait-il permis d'hésiter quand il s'agit d'augmenter le patrimoine artistique du pays ?

D'autres achats suivirent; tant mieux. Pour le musée du Luxembourg, *Sémiramis construisant les murailles de Babylone* coûta 89.000 francs, avec les croquis et dessins préparatoires, 109.000 francs ; encore pour le musée du Luxembourg, *Les Malheurs de la ville d'Orléans* furent payés 60.000 francs, 90.000 francs avec les dessins préparatoires ; *le portrait de Desboutins* en train de graver, 18.000 francs. Une toile, entrée dans la chapelle du monastère du Carmel de Nice, n'a pas laissé d'étonner ; c'est la copie du *Christ entre les deux larrons de Mantegna*, du Louvre, d'une expression si

intense. Cette copie fut rachetée à la vente de l'artiste 17.500 francs, par une des nièces de l'artiste, religieuse de ce monastère, et placée dans la chapelle même du couvent.

En quoi ces chiffres peuvent-ils choquer ? Nous avouons ne le point comprendre. Les *Degas* ne se paieront jamais trop cher, jamais assez cher, dirons-nous, car il y a une autre chose qu'il faut payer, c'est le choix. Or, de nombreux pastels de Degas sont restés à l'état d'ébauches abandonnées, et d'autres — ce qui est dangereux pour les pastels — ont trop traîné.

Quoi qu'il en soit, malgré la situation momentanément angoissante de Paris, alors que les gothas déversaient leurs bombes et que les canons à longue portée lançaient leurs obus en pleine ville, les 26 et 27 mars 1918 avait lieu dans la salle G. Petit, rue de Sèze, la vente aux enchères publiques de la collection de tableaux et de dessins anciens et modernes réunis par Degas. Moins de quinze jours plus tard, les 6, 7 et 8 mai, dans la même salle, ce fut la dispersion de la plupart des peintures, pastels et dessins renfermés dans l'atelier de l'artiste.

La vente de la collection Degas, consistant en deux importantes peintures du Greco, en toiles et en dessins d'Ingres, de Delacroix, de Manet, de J.-F. Millet, de Corot, de B. Morisot, de Pissarro, de Th. Rousseau, de Renoir, de Sisley, de Gauguin, fut un succès.

Disons toutefois qu'il s'est trouvé un critique pour écrire que la collection Degas avait été faite sans aucun discernement, que le peintre n'y entendait rien. Selon ce plaisantin, les *portraits de M. et Mme Leblanc*, par Ingres, se disputent la palme du ridicule ; le petit torse, ficelé d'un habit noir, de *M. de Pastoret*, surmonté d'une grosse tête en pomme de parapluie, est le comble du grotesque. A l'égard de pareilles insanités, il n'est qu'une vengeance : les mentionner.

Quant à la vente inaugurale de l'atelier Degas, elle eut une fortune de tout point exceptionnelle. Résultat : 5.744.800 francs.

L'année ne s'était pas écoulée que le chiffre des « ventes Degas » atteignait déjà 9.727.351 francs.

TABLE DES GRAVURES

Danseuses vertes.

L'Arlequin.

Eventail.

Danseuse à la barre ; dessin rehaussé de pastel. *Fac simile.*

Danseuses au repos.

Arlequin et Colombine.

Les pointes à la barre (dessin). *Fac simile.*

L'attente.

Danseuse assise (dessin).

Danseuse dans sa loge.

Danseuse rose.

Trois danseuses ; dessin rehaussé de pastel. *Fac simile.*

Au théâtre.

Avant le ballet.

Dans les coulisses (lithographie originale).

Arlequin entre deux danseuses.

L'Entrée des masques.

Danseuses (deux dessins, pastel et aquarelle).

Le Ballet de l'*Africaine.*

Exercices de danse.

Le baisser du rideau.

Temps de repos.

La répétition au violon.

La danseuse chez le photographe.

Le café-concert. *Planche en couleurs.*

Au café-concert. (Lithographie originale). *Fac simile.*

Chanteuse au gant.

La chanson du chien (lithographie originale). *Fac simile.*

Chevaux dans la prairie.

La voiture aux courses.

Avant le départ.

Faux départ.

L'essai du chapeau.

Chez la modiste.

Repasseuse. — Blanchisseuses.

Après le bain. (*Planche en couleurs*).

La Sortie du bain.

Baigneuse au peignoir (lithographie). *Fac simile.*

Femme à la baignoire.

Femme assise.

La Femme au corset. *Fac simile.*

Etude.

Le Tub.

La route (monotypes). *Fac simile.*

Bords de rivière.

Miss Cassatt au Louvre (eau-forte). *Fac simile.*

La réunion publique (monotype).

Au café-concert (monotype). *Fac simile.*

Manet (eau-forte). *Fac simile.*

Au cirque. — Femme nue ouvrant une fenêtre. (Deux lithographies sur la même pierre). *Fac simile.*

Têtes de Femmes (Second Empire). (Lithographie originale). *Fac simile.*

TABLE DES MATIÈRES

TOME I.

TOME II.

Imprimerie J. Langlois, 186, Faubourg St-Martin, Paris.

